

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

Doktori disszertáció

Fehér Dávid

Avantgarde-Arrièregarde

Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László művészetében

Filozófiatudományi Doktori Iskola
vezetője: Dr. Boros Gábor, DSc, egyetemi tanár

Művészettörténet doktori program
vezetője: Dr. Rényi András, PhD, egyetemi tanár

A bizottság tagjai:

Dr. Passuth Krisztina, DSc, a bizottság elnöke
Dr. Forgács Éva, PhD, hivatalosan felkért bíráló
Dr. Pataki Gábor, PhD, hivatalosan felkért bíráló
Dr. Ágoston Julianna, PhD, a bizottság titkára
Dr. Gosztonyi Ferenc, PhD, a bizottság tagja

Témavezető:

Dr. Rényi András, PhD, egyetemi tanár
Dr. Szőke Annamária, PhD, egyetemi docens

Budapest, 2018

ADATLAP

a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: Fehér Dávid

MTMT-azonosító: 10050707

A doktori értekezés címe és alcíme: Avantgarde-Arrièregarde. Történetiség, képesség, referencialitás Lakner László művészetében

DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2018.096

A doktori iskola neve: Filozófiatudományi Doktori Iskola

A doktori iskolán belüli doktori program neve: Művészettörténet Program

A témavezető neve és tudományos fokozata: Dr. Rényi András, PhD és Dr. Szőke Annamária, PhD

A témavezetők munkahelye: ELTE BTK, Művészettörténeti Intézet

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: Budapest, 2018. 05. 07.

a doktori értekezés szerzőjének aláírása

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	6
I. Bevezetés (Recepció- és eseménytörténet).....	9
I.1. Lakner László fésűje (szubjektív előhang).....	9
I.2. A disszertáció előzményei (korábbi kutatási eredmények)	23
I.3. Monográfia és műértelmezés (a bemutatás módszeréről és a dolgozat felépítéséről és téziseiről).....	32
I. 4. Lakner László művészetének recepciótörténete, megjelenései, kapcsolatai (áttekintés).....	40
I.4.1. Visszatekintő, összegző kötetek és kiállítások.....	40
I.4.1.1. Monografikus kötetek és kiállítások.....	40
I.4.1.2. Korszakfeldolgozások (esetek).....	49
I.4.2. Korabeli reflexiók, Lakner László művészetének megjelenései, kapcsolatai (recepció- és eseménytörténet).....	60
I.4.2.1. Lakner szürnaturalista és pop art-hoz köthető periódusának megjelenése, kapcsolatai és korabeli recepciója (1958-1970).....	60
I.4.2.2. Lakner konceptuális, fotórealista és korai szkripturális művészetének megjelenése, kapcsolatai és korabeli recepciója (1969-1981)	90
I.4.2.3. Lakner László művészetének megjelenése, kapcsolatai és korabeli recepciója az 1980-as évektől (1980-2017)	113
II. Lakner László életműve	122
II.1. A realizmus alternatívái (1956-1964).....	122
II.1.1. 1956.....	126
II.1.2. Egy „diplomavédés”.....	133
II.1.3. Lakner László és a szürnaturalizmus	147
II.3.1.1. Történelmi múlt és dokumentumok (Egy szoba múltja)	150
II.3.1.2. Absztrakció és figuráció között.....	153
II.3.1.3. Exkurzus: Falkép a Savoy eszpresszóban.....	156
II.1.4. Varrólányok Hitler beszédét hallgatják.....	159
II.1.4.1. „A legfurcsább és legkeményebb képem”	159
II.1.4.2. A mű bemutatásának a kérdése (Címadás és kontextus).....	163
II.1.4.3. A varrólányok némasága (Műértelmezési kísérlet).....	166
II.1.4.3.1. A láthatatlan rétor (Képretorikai megjegyzések)	166
II.1.4.3.2. A realitás illúziója (A kontextusról)	171
II.1.5. A látás mechanikája (képek, gépek és szerkezetek)	177
II.2. A nemzetközi pop felé (1964-1969)	185
II.2.1. Hírek – kiterjesztett pop art	191
II.2.2. Rembrandt parafrázisok	198
II.2.2.1. Rembrandt tanulmányok (1966)	198
II.2.2.2. Rembrandt motívumok.....	201
II.2.2.3. Danae.....	205
II.2.3. „Politikai pop”	209
II.2.3.1. Vietnam.....	209
II.2.3.2. Metamorfózis (1964-67).....	213

II.2.3.2.1. A mű kritikai visszhangja	213
II.2.3.2.2. Leírás	215
II.2.3.2.3. Stílus, montázs, példázat.....	217
II.2.3.3. Engedelmesen (1966)	221
II.2.4. Monumentális tárgyfestészet és szobrászat (1968-1969).....	223
II.2.4.1. Kiállítás a Kulturális Kapcsolatok Intézetében (1969).....	224
II.2.4.2. Exkúrszus: stílus és ikonográfia	229
II.2.4.3. Festészet és nem-festészet	230
II.2.5. A szürnaturalista grafikától a „pop-grafikáig”	233
II.2.6. A „high” és a „low” között (alkalmazott grafika a hatvanas években).....	237
II.2.7. Exkúrszus: köztéri alkotások, szobrászati művek	242
II.3. Kötél és identitás (esettanulmány)	248
II.3.1. Lakner László konceptuális fordulata	248
II.3.2. A második Iparterv kiállítás és a nyugati művészetre vonatkozó információszerzés kérdései	249
II.3.3. Lakner „Identitása”	253
II.3.4. Az Iparterv identitása – néhány megjegyzés	261
II.4. A konceptualizmus útjai (1970-1974)	265
II.4.1. Hiperrealizmus és trompe l’oeil (1969-1975).....	265
II.4.1.1. Politikai, történeti tárgyú festmények.....	273
II.4.1.2. Nosztalgikus dokumentum-festmények	276
II.4.1.3. „Reál-struktúrák” 1. – festmények	279
II.4.1.4. „Reál-struktúrák” 2. – grafikák	282
II.4.1.5. Egyéb trompe l’oeil-ök.....	288
II.4.2. Konceptuális fényképek (sorozatok) (1970-1974).....	288
II.4.2.1. Önmodellezések (1970-71).....	290
II.4.2.2. Szavak és képek. Nézők iskolája (1970-71)	303
II.4.2.3. Futball a múzeumban (1970-71)	308
II.4.2.4. Tautológiák, Referenciák, Rekonstrukciók (1969-74)	313
II.4.2.5. „Protesztek” (1968-1974)	316
II.4.2.6. Babonák (1971-72).....	319
II.4.3. Filmek (1968-1975/1981).....	320
II.4.4. Szöveges konceptek (1968-1972)	324
II.4.5. Könyvmunkák (1969-1974)	329
II.4.6. Plakátok (1969-1974).....	332
II.5. „Az átmeneti periódus”. Lakner első németországi korszaka (1974-1980)	335
II.5.1. Faksimilék (1974-1978).....	336
II.5.1.1. Szignatúrák (1972-).....	337
II.5.1.2. Kézirat- és betűképek (1974 után)	341
II.5.2. Könyvmunkák (1974-1980)	346
II.5.3. Idézet-képek (1975-1980)	347
II.6. Recitációk – idegen nyelven (1980-1995)	352
II.6.1. New York-i képek.....	356
II.6.1.1. Isa pur	356
II.6.1.2. Fejek és koponyák.....	359
II.6.2. Celan.....	364
II.6.2.1. Schwarze Milch.....	368
II.6.2.2. Exkúrszus: Kiefer vs. Lakner	371

II.6.2.3. Celan-címek	373
II.6.2.4. A hely	376
II.6.2.5. Exkurzus: Radnóti	379
II.6.3. Idézetek	381
II.6.4. Újrafestett avantgárd (Rodcsenko, Tatlin, Schwitters, Duchamp)	384
II.6.5. Szekvenciák / sorozatok / keresztmetszetek (Zodiac, Jelek, Aláírások, könyvobjektek, monokrómok)	390
II.6.6. Plasztikák	393
II.6.6.1. Posztszürrealista plasztikák	393
II.6.6.2. Farizeus	394
II.7. Poszt-szkripturális festészet (1990-2017)	397
II.7.1. Splitterbilder, Lettre imaginaire és hálóképek	397
II.7.2. Poszt-konceptuális betűképek	402
II.7.3. Referenciák / Kettősképek	405
II.7.4. Párhuzamos struktúrák	409
II.7.4.1. Önreferenciák – Re/konstrukciók	409
II.7.4.2. Imaginárius portrék	414
II.8. Többszólamú életmű (összegzés helyett)	416
Felhasznált irodalom	419

KÉPKÖTET

DOKUMENTÁCIÓ

Bevezetés a dokumentációhoz	3
I. Műtárgyjegyzék	7
I.1. Festmények	8
I.2. Grafikák	196
I.3. Konceptek, könyvobjektek	710
I.4. Plakátok, könyvborítók és egyéb műformák	822
I.5. Filmek, filmtervek	854
I.6. Szobrok	864
I.7. Szövegművek	881
II. Válogatott dokumentumok	905
III. Adattár	1034
III.1. Életrajz	1035
III.2. Díjak, kitüntetések	1036
III.3. Önálló kiállítások	1037
III.4. Csoportos kiállítások	1040
III.5. Művek közgyűjteményekben	1049
III.6. Bibliográfia	1051
III.6.1. Katalógusok, monográfiák, kiadványok	1051
III.6.2. Művészeti lexikonok	1053
III.6.3. Cikkek, tanulmányok, beszélgetések, riportok, kritikák	1054
III.6.4. Katalógusok, művészettörténeti összefoglalások, áttekintő tanulmányok, visszaemlékezések (Csoportos)	1065
III.6.5. További említések, megjelenések, reprodukciók	1076

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretnék köszönetet szeretnék mondani (a teljesség igénye nélkül) azoknak a személyeknek, akik segítettek munkám folyamán, egyesek információkat, dokumentumokat, képeket bocsátottak a rendelkezésemre, mások elveszettnek hitt festmények nyomára vezettek, a dolgozat korábban publikált részeit, illetve más, a tágabb témához kapcsolódó írásaimat gondozták, szerkesztették, megjegyzéseikkel, észrevételeikkel, tanácsaikkal, emlékeikkel gazdagították az ismereteimet a korszakról és Lakner művészetéről: Aknai Katalin, Darsie Alexander, Altorjay Gábor, András Edit, Andrási Gábor, Attalai Gábor (†), Bajkay Éva, Bak Imre, Bakos Katalin, Bán György, Reinhild Bartunek, Beke László, Boros Géza, Bradák Soma, David Crowley, Cristina Cuevas-Wolf, Thomas Deecke (†), Déva Mária, Dévényi István, Vera Ehe, Einspach Gábor, Eröss Nikolett, Forgács Éva, Földvári Zoltán, Galántai György, Roland Gassmann, Geskó Judit, Gosztonyi Ferenc, Lucia Gregorova Stach, Greskovics Eszter, Hajdu István, Hajnal Gabriella, Halasi Dóra és az Artpool Művészetkutató Központ munkatársai, Hársfalvi Magdolna, Hegedüs Orsolya, Hernádi Miklós, Hornyik Sándor, Dr. Illés Tibor, Jobbágyi Zsuzsa, Jovánovics György, Kácsor Adrienn, Katona Anikó, Kemény György, Kemény Gyula, Klara Kemp-Welch, Keserü Katalin, Kieselbach Tamás, Kiss József és Bencsik Tímea, Klaniczay Júlia, Kovács Zsófia, Küllői Péter, Kürti Emese, Lájér Vera, Lakner Antal, Lakner Luci, Lénárt István, Lukács Nóra, Madár Mária, Madarász Ágnes, Markója Csilla, Mélyi József, Méhes László, Molnár Éva, Molnár Mária, Mucsi Emese, Georg Nothelfer, Annika Öhrner, Pados Gábor, Pataki Gábor, Passuth Krisztina, Petrányi Zsolt, Pernecky Géza, Piotr Piotrowski (†), Pirint Andrea, Pöcze Attila, Isotta Poggi, Popovics Viktória, Révész Emese, Rieder Gábor, Bartholomew Ryan, Sándor Júlia, Sárvári Zita, Sasvári Edit, Sulyok Miklós, Richard Shiff, Szakács Eszter, Szalai Veronika, Szántó András, Százados László, Szeifer Judit, Szentesi Edit, Szentjóby Tamás, Székely Katalin, Szepes Hédi, Szikszai Károly, Szipőcs Krisztina, Szőnyeg-Szegvári Eszter, Szőnyei Tamás, Alexander Tolnay, Topor Tünde, Roberto Tosi, Tót Endre, Tóth Ferenc, Tóth Károly, Turai Hedvig, Várkonyi György, Véri Dániel, Virág Judit, Gert Weber, Wessely Anna, Roland H. Wiegenstein, Sarah Wilson, Zsikla Mónika.

Kiemelten köszönetet szeretnék mondani témavezetőimnek, Szőke Annamáriának és Rényi Andrásnak, akik az elmúlt tíz évben támogatták kutatásomat, hasznos szakmai és módszertani tanácsokat adtak. Szintén külön köszönettel tartozom

szüleimnek, akiknek támogatása nélkül ez a dolgozat nem jöhetett volna létre. Ezentúl fontos köszönetet mondanom a DAAD-nak, illetve az Állami Eötvös Ösztöndíj kuratóriumának – az általuk nyújtott ösztöndíjak nélkül a Lakner-életmű egészére kiterjedő kutatás nem lett volna megvalósítható, köszönet illeti a támogatásért a berlini Freie Universität professzorát, Gregor Stemmríchet, aki a kint töltött időszakban (2013-14-ben) témavezetőm volt.

A legnagyobb köszönet azonban kétség kívül magát a művészt, Lakner Lászlót illeti, akivel 2009-ben, nyolchónapos berlini tartózkodásom idején, majd 2013-14-ben, újabb egy éves berlini ösztöndíjas időszakom alatt hetente többször is találkoztam, és a kutatás kezdeteitől fogva közöttünk lévő földrajzi távolság és korkülönbség ellenére is rendkívül szoros kapcsolatba kerülhettem: immár egy évtizedes együttműködésünknek nemcsak ez a disszertáció, hanem számos kiállítás és publikáció is az eredménye. Nem hinném, hogy valaha is meg fogom tudni hálálni bizalmát azért, hogy beengedett „boszorkánykonyhájába”, és felbecsülhetetlen értékű, fiókokat és hatalmas dobozokat megtöltő dokumentumait, fényképeit rendelkezésemre bocsátotta, illetve a raktárában található páratlan festmények is megmutatta, melyeket reprodukciók alapján nem lehet megismerni. Laknerrel hosszú beszélgetéseket folytattam, s a mester érzékletesen előadott történeteinek köszönhetően megelevenedett előttem a hatvanas és hetvenes évek magyarországi művészvilága, majd a hetvenes évek Berlinje, a nyolcvanas évek elejének New Yorkja. Lakner történetei nyomán képzeletbeli ismerőseimmé váltak olyan világnagyságok, Lakner barátai, akikkel korábban csak a nagy művészettörténeti összefoglalásokban találkozhattam.

Egy személyes vallomással tartozom: noha Lakner neve számomra a kezdetektől fogva fogalom volt, s egy kis grafikája hosszú évekig a szobámban lógott, életművét a maga teljességében a Ludwig Múzeumban rendezett monumentális, három emeletet megtöltő retrospektív kiállításán ismertem meg, amelyre rendszeresen visszajártam. Tudtommal soha sem rendeztek még magyar művésznek ekkora kiállítást. Bolyongtam a termekben, elveszve e pártalanul gazdag, szövevényes életmű labirintusában. Lenyűgözött a képek festői minősége és Lakner magabiztos technikai tudása, mely az ilyesfajta érzéki festészetben példátlan intelligenciával párosult. Értelmezőként csődöt mondtam. Négy évre volt szükségem ahhoz, hogy a kiállítás sokszerű élményét feldolgozzam, és kísérletet merjek tenni a művek értelmezésére, majd ennek az eddig érdemben fel nem dolgozott, hatalmas életműnek a feldolgozására. Bízom benne, hogy e tudományosnak szánt, a hiteles adatok összegyűjtésére és a történetek rekonstrukciójára

törekvő dolgozat sorai mögött is érezni lehet valamit a 2004-es kiállítás látogatójának csodálattal teli, leküzdhetetlennek tűnő, ám termékenynek bizonyult zavarából, a lakneri képfelületek érzéki telítettségéből és intellektuális feszességéből.

Avantgarde-Arrièregarde

Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László művészetében

I. Bevezetés (Recepció- és eseménytörténet)

„A történelem túlságosan kisimított szőrét száliránnyal szemben fésülni.”¹

(Walter Benjamin)

„A forma: egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erő kifejtés;”²

(Lakner László idézi Lukács Györgyöt)

I.1. Lakner László fésűje (szubjektív előhang)

A Szépművészeti Múzeum 2012-ben megnyílt 20. századi és kortárs gyűjteményi kiállításán³ Hermann Nitsch, Otto Muehl, Antoni Tàpies, Magdalena Abakanowicz és Emil Schumacher alkotásai között szerepelt Lakner László *Duchamp-töredék* (1996) című alkotása [1. kép, 10. kép]. A festmény a kiállításon a nyomhagyás, az érzéki felületalakítás, az informel festészetből kiinduló „testies” képalkotási eljárások összefüggésében jelent meg. A kép felszínét barnaszínű festői *impasto* borítja. A festék érdes, monokróm textúráját egy a művész kézírásával bekarcolt szövegtöredék bontja meg, felfedve az alsó festékrétegeket. A bal kézzel felírt, szándékosan rontott, roncsolt szavak egy enigmatikus, francia mondatot alkotnak: „classer les peignes par le nombre de leurs dents”, vagyis „osztályozd a fésűket a fogaik száma szerint”.⁴ Az idézet Marcel Duchamp *Zöld dobozának* egyik jegyzete. Duchamp szövege sokrétű utalásokkal telített. A feljegyzés – melyet Duchamp utólag illesztett bele a *Zöld dobozba* – a *Fésű* (1916)⁵ című ready-made fontos előzményei közé tartozik [2. kép].⁶ Duchamp

¹ Walter Benjamin: A történelem fogalmáról, in: uő: *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 965.

² Lukács György: Esztétikai kultúra (1910), in: uő: *Esztétikai kultúra. Tanulmányok*, Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, Budapest, 1998, 29.; A Lukács-idézet Lakner számos alkotásán megjelenik, a legkorábban az *Idézetmű – Lukács* (1970) című konceptuális szövegművön.

³ *20. századi és kortárs állandó kiállítás*, Szépművészeti Múzeum, Budapest, nyitva 2012. október és 2015. február között, kurátorok: Fehér Dávid és Orosz Márton

⁴ Michel Sanouillet – Elmer Peterson szerk.: *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1975, 71.

⁵ Marcel Duchamp: *Fésű*, 1916, ready-made, szürke fém kutyafésű, 16.6 × 3 × 3 cm, Philadelphia Museum of Art

⁶ Vö. Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp. Revised and Expanded Paperback Edition*, Delano Greenidge Editions, New York, 2000, 194.

Fésűje és az azt előkészítő jegyzet ironikus játékként is leírható a szavakkal és a hozzájuk tapadó jelentésekkel. A belga filozófus, Thierry de Duve Duchamp ready-made-jére „háromdimenziós szójátékként” hivatkozik:⁷ a *peigne* (fésű) szó ugyanis megfelel a *peindre* (festeni) ragozott alakjának, akként is olvasható, hogy „qu’il peigne!”, vagyis „engedd festeni”. Az imperatívusz De Duve feltételezése szerint összefüggésbe hozható Pablo Picassóval, aki *A költő* (1912)⁸ című festményén a figura haját és bajuszát fésűvel festette meg. A fésűt más esetben is alkalmazták kubista festők a felületalakítás során. Duchamp azonban nem egy festészettechnikai trükk eszközeként mutatja fel a fésűt, hanem műalkotássá nyilvánítja azt, újragondolva a művészet és a műtárgy fogalmát, nem sokkal azután, hogy felhagyott a kubizmussal és általában a festészettel is. Amennyiben elfogadjuk De Duve értelmezését, leírhatjuk a *Fésűt* fanyar iróniával teli szójátékként, amely a felszámolt és megszüntetett festészet helyzetére és szerepére utal.

A Lakner László festményén olvasható duchamp-i mondat egy másik szójátékot is tartalmaz: a „fésű fogai” kifejezés kapcsán az olvasó önkéntelenül is valódi (emberi) fogakra asszociál. Az emberi fog egyszerre szerve a táplálkozásnak és a beszédnek, és ennyiben egyaránt utal érzéki-ösztönös és elvont-intellektuális tevékenységre. Ez a kettősség Lakner festményének is a sajátja, hiszen a mű központi motívuma egy olyan Duchamp-szöveg, amely játékosan utal a festészet mibenlétére mint intellektuális problémára, ám a kép egésze mégis megőrzi festőien érzéki karakterét, amely az ösztönös, motorikus kézmozgás esetlegességeire, a meg-megbicsakló kézírás spontaneitására, az expresszíven felhordott festékrétegek „retinális” effektusaira épül. A mű központi motívuma anyagtalan (szöveg), ám a képfelület maga hangsúlyosan anyagszerű. A festmény magában hordozza, megidézi a festészettel szembeni (duchamp-i) szkepszt, ám nem mond le a festői felületalakításban rejlő érzékiségről sem.

Lakner *Duchamp-töredéke* nem pusztán Marcel Duchamp allúziókkal teli szövegét idézi, hanem önidézetnek is tekinthető. Az 1996-os festmény a művész 1978-79-ben megkezdett *Duchamp* sorozatát folytatja [3. kép]. A monokróm fehér – olykor szürke – festmények vastagon felhordott, érdes felületébe Lakner Marcel Duchamp szövegtöredékeit karcolta bele, elsősorban a *Nagy Üveget* előkészítő *The Chariot and Its*

⁷ Thierry de Duve: *The Readymade and the Tube of Paint*, in: uő: *Kant after Duchamp*, October Books, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1998, 168. (A cikk eredeti megjelenése: Thierry de Duve: *The Readymade and the Tube of Paint*, *Artforum*, May 1986, 110–121.); lásd még: Thierry de Duve: *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Oxford, 1991, 162.

⁸ Pablo Picasso: *Le poète* (A költő), olaj, vászon, 59.9 × 47.8 cm, Kunstmuseum, Basel

Litanies című szöveg részleteit.⁹ A festmény-sorozat jelentős fordulatot jelzett az életműben: hiszen Lakner ezeken a művein kísérletezett hosszú idő után először egy felszabadultabb, kötetlenebb, expresszívabb festéstechnikával: a képeken látható megfestett szöveg nem fotografikus hűséggel követte az előképként felhasznált dokumentumokat – mint Lakner korábbi alkotásain –, hanem a művész saját kézírásával írta újra a kiválasztott szövegeket, mintegy sajátjává téve azokat. A monokróm, fehér felületeken szinte olvashatatlanok Duchamp szövegei, mintha a duchamp-i gondolat feloldódna a vastagon felhordott festői masszában, ahhoz hasonlóan, ahogy Lakner egy korábbi sorozatán az átfestés/felülfestés gesztusával „meghódította” a nyitott könyvobjektok lapjait a festészet számára (*Festészet számára meghódított lapok*, 1974-től): a gyakran monokróm fehér színű, vastag impasto felület szinte teljesen elfedte a lapokon olvasható szövegeket [4. kép]. Mintha Laknert a festészet helye és szerepe, illetve a művészi gyakorlat és az elmélet viszonya foglalkoztatta volna a művészet „elanyagtalánosításának” korszakában.¹⁰

Az 1996-os *Duchamp-töredéken* olvasható szöveg nemcsak Duchamp bizonyos alkotásaira utal, hanem Lakner korábbi műveit is megidézi. Gondoljunk a fog motívumára, amely a művész egyik 1969-es kollázsán is megjelent (*Fogak*, 1969 [5. kép]): az alsó sávban látható fogak fölött félkörívben – egy fogsor elrendezését követve – Lakner három nyelven, magyarul, angolul, és franciául is felírta a „fogak” kifejezést (les dents, fogak, the teeth), a szavak, a képek és a hangzók közötti megfeleléseket, a „jelölő” és a „jelölt” viszonyát tematizálva, illetve a nyelvek közötti – kulturális, strukturális és hangzásbeli – különbségekkel játszva. A mű megelőlegezte a művész későbbi strukturalista szellemiségű, lingvisztikai érdeklődésű konceptuális alkotásait [6. kép]. A fog motívuma ennyiben nemcsak Duchamp szójátékaira, hanem Lakner saját szemiotikai tematikájú alkotásaira is vonatkoztatható.

Ennél is fontosabb azonban a fésű motívuma, amely nemcsak Marcel Duchamp *Fésű* (1916) című ready-made-jére utal, hanem Lakner László *Duchamp fésűje* (1971-72) című festményére is [7. kép]. Lakner 1970-ben megkezdett fotórealista festmény-sorozatának darabjain történeti dokumentumokat festett meg monumentális méretben. Ezek közé tartozott a Marcel Duchamp *Fésűjét* ábrázoló fénykép is. Míg Duchamp

⁹ A szöveget lásd: Schwarz 2000, i.m., 626.; Lakner sorozatáról: Thomas Deecke szerk.: *László Lakner. Malerei 1974-1979. Eine Auswahl von Bildern und Objekten*, kat. Westfälischer Kunstverein, Münster, 1979

¹⁰ Vö. Lucy R. Lippard: *Six Years. The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2001 (első megjelenés: 1973)

elhagyta a festészetet, és kilépett a művészet hagyományos kategóriarendszeréből, addig Lakner egy monumentális realista táblaképen megfestette Duchamp művét, és ezáltal „visszaterelte” azt a festészet terrénumába. Lakner eljárása sajátosan paradox, hiszen festészetté teszi az anti-festészetet, megfesti azt a tárgyat, amely eredetileg a festészet tagadására utalt. A nem-festészet festészetté tétele azonban végső soron konceptuális gesztus. A végeredmény mégis finom, lazúros felületekből építkező, érzéki festészet, amely a realizmus hagyományait is folytatja.

Kérdéses, hogy Lakner vajon tudott-e arról a konkrét összefüggésről, hogy Duchamp *Fésűje* (1916) a festészetre utaló szójátékként, illetve a picassói „fésűs” felületkezelésre vonatkozó ironikus utalásként is értelmezhető. Lehetséges, hogy nem több véletlen egybeesésnél, mégis sajátos körülmény, hogy a magyarországi művészettörténetben épp Lakner László tartozott az elsők közé, akik a korábban Picassónál is megjelenő „fésűs” felületkezelést alkalmazták.¹¹ Lakner és más szürnaturalista művészek az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején a szürrealistákra – főképp Max Ernstre – jellemző „automatikus” felületalakítási eljárásokat alkalmaztak, az anyag mozgásának, mozgatásának, alakításának lehetőségeit kutatták. Festészetüknek fontos mozzanata volt az anyaggal való folyamatos kísérletezés. A – Duchamp által elutasított – anyagszerű festői felületek iránti érzékenység Lakner későbbi alkotói periódusaiban is meghatározó maradt, így a *Duchamp fésűje* című festmény esetén is. Lakner műve pontosan követi az 1916-os ready-made-ről készült fényképet: az üres fehér felületen mindössze egyetlen motívum jelenik meg, a szürke fésű. Lakner a fésű felületének kopásait sajátos technikával ábrázolta: anyaglenyomatok érzéki struktúráját hozta létre. Az amerikai fotórealisták az esetek többségében szórópisztollyal létrehozott,¹² hangsúlyosan nem festői, érintetlennek, sterilnek tűnő felületeivel szemben Lakner nem törekedett az illúzió tökéletességére. A távolról szemlélve szinte tökéletesen fotószerű festményeinek egyes részletei közlelől nézve szinte absztrakt foltstruktúraként tölnek fel. A fésű felületének kopásait ábrázoló lenyomatok a művész szürnaturalista korszakának „cuppantásos” technikával megformált festői felületeit idézik. A fehér felületen néhány fekete foltként feloldódó

¹¹ Bizonyos esetben ráadásul épp a haj ábrázolásához alkalmazta Lakner ezt a technikát, például a *Varrólánnyok Hitler beszédét hallgatják* (1960) és a *Saigon. A saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása* (1965) című festményeken.

¹² Az amerikai fotórealizmus (más nevén hiperrealizmus, super realism) stílász sajátosságaihoz lásd Louis K. Meisel alapvető kötetének felsorolásszerű leírását. Louis K. Meisel: *Photo-Realism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, 13.

festékcsepp is látható, amelyek feltehetően a régi felvétel koszolódását vagy a felületen keletkezett hibákat ábrázolják, ugyanakkor az absztrakt expresszionistákra is jellemző *dripping* technikáját is megidézik, egyszerre tekinthetők illuzórikus (jelentésteli) alakzatoknak és absztrakt foltrendszereknek. Lakner festményének tárgya a festészet elanyagtalánítása és duchamp-i tagadása, ám paradox módon a festmény megformálásnak a módja mintegy nyomatékosítja a képfelület anyagszerűségét.

Lakner úgy reflektál a festészet elanyagtalánodásának folyamatára, hogy mindeközben hangsúlyosan anyagszerű, érzéki alkotásokat hoz létre. Képletesen szólva, mintha Lakner „fésűje” fedésbe hozná egymással Marcel Duchamp és Pablo Picasso „fésűjét”, vagyis a festészet végeire vonatkozó intellektuális reflexót és a folyton megújuló festészettel mint anyaggal folytatott permanens kísérletezés igényét. Lakner festészete ennyiben, amint erre korábban magam is utaltam, „megszüntette megőrzött” festészetnek tekinthető, amely az érzékiség primer szintjén „retinális”, ám a „retinális” művészet kritikáját is magában hordozza.¹³ Ezt a kettősséget talán Németh Lajos fogalmazta meg a legpontosabban, amikor a Maurer Dóra és Beke László által rendezett *Nézetek* című filmben azt nyilatkozta, hogy „Laknernak az örök problémája, hogy szerintem sose tud kilépni a klasszikus művészetnek a kategóriarendszeréből...”¹⁴ Németh állítását kiegészítve úgy is fogalmazhatunk, hogy Lakner annak ellenére sem lépett ki a klasszikus művészet kategóriarendszeréből, hogy fontos céljai közé tartozik a festészet határainak tágítása, és ezáltal a klasszikus művészet kategóriarendszerének a megkérdőjelezése.

Ennek a paradox helyzetnek mintegy szimbóluma lehet Lakner Marcel Duchamp-mal folytatott hosszú festői párbeszéde. A *Nagy üveg* motívumai ugyanis már Lakner 1962 és 1964 között festett *Politechnikai szertárszekrényén* [64. kép] is megjelentek. A hetvenes évek elején, a művész konceptuális alkotásain is felbukkant referenciaként Marcel Duchamp, 1975-76-ban pedig egy monumentális festményen megfestette a *View* című magazin 1945. márciusi számának Duchamp által tervezett hátsó borítóját [8. kép], rajta a híres *Infra-mince*-kifejezést is tartalmazó duchamp-i mondattal: „Amikor a dohányfüst érződik annak szájából is, aki kileheli, a két illat az infra-vékony révén forr

¹³ Fehér Dávid: *Lakner László*, Hungart, Budapest, 2016, 10.

¹⁴ Elhangzott a Maurer Dóra és Beke László által rendezett *Nézetek* című filmben, BBS archívum, Műcsarnok, Budapest, 1985; Vö. Maurer Dóra – Beke László: *Látélet & Prognózis. Új magyar művészet a hatvanas és hetvenes években. Beszélgetés és interjúk*, Sumus Alapítvány, Budapest, 2016, 19.

össze.”¹⁵ Ezúttal, akárcsak a *Duchamp töredék* (1996) című festmény esetén, az idézet nemcsak a duchamp-i életmű belső utalásrendszerét hozza játékba, hanem Lakner saját korábbi alkotásaira is vonatkoztatható, a dohányfüstöt ábrázoló festmény-sorozatra (*Füst I-IV*, 1967), és az emberi szájakat ábrázoló grafikákra és festményekre (például *Száj*, 1969 [143. kép]). Az *Infra-mince*-re utaló enigmatikus mondat Lakner festményének kontextusában azonban vonatkozhat az egymásnak ellentmondó, ám egymással mégis szétválaszthatatlanul összeolvadó minőségek együttes jelenlétére is.¹⁶

A festészet egyidejű tagadásának és elismerésének kettőségére utal Lakner László egy ugyanebben az időszakban született, gépirat formájában megmaradt, gondolatkísérletként felfogható jegyzete is [9. kép],¹⁷ amelyben franciául, németül és angolul írta fel Duchamp – a szöveg fikciója szerint Laknerhez intézett – kérdését: „and why wouldn't you paint?”. A kérdés sajátosan kétértelmű, hiszen a „miért ne fess?” kérdés egyaránt olvasható a festészet elutasításaként (miért nem szabad festened) és megerősítéséként (fess, miért ne?). A festészet és a nem-festészet, az avantgárd szubverzív attitűdje és a klasszikus művészet hagyományainak folytatása a lakneri életműben elválaszthatatlanná válik egymástól, és feltételezésem szerint ez a paradoxon jelentheti az életmű értelmezésének egyik kulcsát.

Lakner László *Duchamp-töredék* című festményével első ízben 2012-ben találkoztam, amikor a Szépművészeti Múzeum 20. századi és kortárs kiállítását készítettem elő. A mű letétként szerepelt a tárlaton, majd később a művész ajándékaént került a múzeum gyűjteményébe. A festményt Lakner budapesti raktárában láttam először egy nyári estén: a barna tónusú képfelület látszólagos „koszossága” egy barlangrajzra emlékeztetett [11. kép]. A vastagon felhordott festék felülete az emberi bőr pórusaihoz hasonló, ugyanakkor a rég óta porosodó dokumentumok látványát is megidézi. A

¹⁵ Magyarul idézi: Beke László: Duchamp, Altorjai, Isten, halál, áldozat, in: Beke László: *Művészet / Elmélet. Tanulmányok 1970-1991*, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1994, 185.

¹⁶ Lásd erről korábbi írásomat: Fehér Dávid: Miért Lakner?, *Artmagazin online*, 2016.05.25, elérhető: http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/miert_lakner_3278.html?pageid=119 (utolsó letöltés: 2017. 07. 28.)

¹⁷ A szöveg – szerkesztett – leirata: „und warum solltest du nicht malen? – fragte mich einmal Marcel Duchamp / Ausschnitt aus einem Brief von Marcel Duchamp / and why wouldn't you paint... Marcel Duchamp / et pourquoi est-ce-que tu ne voudrais pas peindre? / und wenn es euch gefällt, könnt ihr sogar malen... und warum solltest Du nicht malen? / and why wouldn't you paint? Marcel Duchamp (out of a letter).” Kézirat Lakner László archívumában. A különböző nyelvek közötti fordítással való játék Lakner korábbi konceptuális műveit is idézi (gondoljunk a Paul Celan és Ludwig Wittgenstein szövegeit több nyelven idéző alkotásokra), ugyanakkor ezúttal a szöveg kontextusában a művész Duchamp-mal való azonosulására is utal. Laknert Duchamp mint egy idegen közegben idegen nyelven alkotó művész is foglalkoztatta. A Németországba emigráló, és ennyiben a saját anyanyelvét idegen nyelvi közegben tematizáló Lakner hasonlóan érezte saját helyzetét a francia nyelvvel sokat játszó, ám angol nyelvterületen alkotó Duchamp-éhoz.

képfelület sűrűfényben szemlélve hasonlít Man Ray és Marcel Duchamp *Portenyészet* (1920) című fényképére a *Nagy üveg* porlepte hátoldaláról, amely egy kietlen tájhoz hasonlatos [12. kép]. Ahogy Duchamp művén a felgyülemlett por utal az idő múlására, úgy Lakner festményén az egymásra rakódó festékrétegek is utalhatnak időfolyamatokra. Nem pusztán azért, mert hasonlatosak az ábrázolt dokumentumra rakódó porrétegekhez, hanem azért is, mert palimpszesztszerű felületet képeznek, melyek alapos szemrevétele során leolvashatóvá válik a festés időben lezajló folyamata. Lakner festői palimpszesztjei intenzív szemmunkára, az egymásra rakódó festékrétegek tekintet általi letapogatására invitálják a befogadót. A *Duchamp-töredék* azonban nemcsak festékrétegek, hanem tartalmi rétegek palimpszesztjének is tekinthető, amely a (művészet)történeti referenciák különböző szintjeit és összefüggéseit hozza játékba. A Lakner által megidézett és *sajáttá tett* Duchamp-szöveg egyszerre tartalmaz utalásokat Duchamp más műveire és Lakner saját korábbi alkotásaira, összefüggések sűrű hálózatát teremtve meg.

Megítélésem szerint nem csak Lakner egyes festményei, hanem életművének egésze is leírható egymásra rakódó rétegekből felépülő „palimpszesztként”, amelynek egyes rétegei és elemei a többi réteg és elem relációjában értelmezhetők. Ezt a sokrétűséget demonstrálta Lakner *Metamorfózis* című retrospektív kiállítása a budapesti Ludwig Múzeumban.¹⁸ A monumentális tárlaton első ízben voltak együtt szemlélhetők az életmű különböző periódusai. A tárlat címe is utalt arra, hogy Lakner életműve leírható művészi metamorfózisok soraként. A kiállításon és az ahhoz kapcsolódó katalógusban bemutatott alkotások és sorozatok stílári és mediális szempontból is rendkívül különbözőek voltak. Szerepeltek a klasszikus táblaképek mellett kollázsok, egyedi és sokszorosított grafikák, alkalmazott grafikák – főképp plakátok –, konceptuális fotóművek és szövegek, vizuális költemények, experimentális filmek, könyvművek, installációk, szobrok, objektok, light boxok és digitális printek is. A művek nemcsak médiumukat és technikájukat tekintve voltak különbözőek, hanem stílári szempontból is: a korai szürrealista festmények és grafikák mellett megjelentek gesztusfestmények és a grattázs technikájára épülő absztrakt kompozíciók, Lakner későbbi alkotásai pedig összefüggésbe hozhatók a pop arttal, a fotórealizmussal, a konceptuális művészettel, a szkripturális karakterű informel festéssel, a nyolcvanas évek új expresszív tendenciáival, míg a kilencvenes években és később festett, a geometrikus formákat expresszív festői gesztusokkal párosító „betűképek” és a monumentális digitális

¹⁸ Lakner László: *Metamorfózis*, Ludwig Múzeum, Budapest, 2004. november 04. - 2005. január 30.

nyomatok posztkonceptuális karakterűek. Az életmű egésze nem sorolható egyetlen tendenciához sem, hiszen egymásnak látszólag ellentmondó felfogások is megférnek egymás mellett benne. Lakner egyaránt absztrakt és figurális, egyszerre konceptuális és festői. A mediális és stiláris sokrétűséget kézenfekvő lehet egyfajta trendkövetésként leírni, egy olyan attitűd sajátosságaként, amit a „mindent kipróbálni” vágya vezérel. A kipróbálás és a kísérletezés leírható avantgárd attitűdként, amely az új keresésére irányul, ám a stílusváltások gyakorisága – a művész korai periódusában – talán visszavezethető a nyugati tendenciákhoz csatlakozni vágyó kelet-közép-európai művészek félperiférikus helyzetére is.

Lakner Lászlót 2006-ban rendezett berlini kiállításai¹⁹ kapcsán a német sajtóban is nevezték „a nagy kipróbálónak”.²⁰ Kérdés azonban, hogy miképp lehet jellemezni egy olyan életművet, amelynek talán egyetlen konstans jellemzője a folyamatos változás. Arthur C. Danto a *Művészet a művészet vége után* című esszéjében szellemesen írta le a történelem és a művészettörténet utáni művészet egyik sajátosságaként, hogy egyes művészek önálló kiállításai is csoportos kiállításnak tűnnek: „Egy Richter-kiállítás vagy, ami azt illeti egy Trockel-kiállítás, úgy néz ki, mint egy csoportos kiállítás, és azzal, ahogy eltökélten távolságot tartanak egy jól beazonosítható vizuális stílustól, ahogyan készek bármit felhasználni, ha valamilyen célból szükségük van rá, ahogyan a legkevésbé sem tisztelik a tisztaságot, valamint azzal, ahogyan az abszolút szabad játék szellemében alkotnak, ezek a művészek a maga leglátványosabb formájában testesítik meg a történelem utáni mentalitást.”²¹ Lakner László művészetére is jellemző a távolságtartás a „jól beazonosítható vizuális stílustól”, az ő életműve is az „abszolút szabad játék szellemében” alakul, és ennyiben a lakneri oeuvre sokfélesége talán Gerhard Richter művészetének stiláris heterogenitásával vethető a leginkább össze. A stílus szabad változtatása – amely már a Lakner által példaképnek tekintett Pablo Picassót is jellemezte – talán leírható a „történelem utáni” művészet jellemzőjeként, amint arra Danto is utalt, ám Lakner és Richter esetén más összefüggések is felmerülhetnek.²² Mindkét művész

¹⁹ László Lakner zum 70. Geburtstag – Schrift und Bild. Bilder, Skulpturen, Objekte und Arbeiten auf Papier, Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 2006. április 25. – június 15.; László Lakner: „real”. Budapest – Berlin. 1956 – 2006, Collegium Hungaricum Berlin, 2006. május 19. – június 18.

²⁰ Ingeborg Ruthe: Der große Ausprobierer. Das Collegium Hungaricum und die Galerie Nothelfer ehren den Wahlberliner László Lakner zum siebzigsten Geburtstag, *Berliner Zeitung*, Nummer 116, 19. Mai 2006., 28.

²¹ Arthur C. Danto: Művészet a művészet vége után, in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép fenomen valóság*, Kijarat, Budapest, 1997, 380.

²² A „stílus talánság”, illetve „stílusok felett állás” kérdéséről részletesebben írtam Gerhard Richter vonatkozásában az alábbi előadásomban: Fehér Dávid: „Ich mag alles, was keinen Stil hat.” Stílus és

életművének fontos sajátossága, hogy az absztrakció és a realizmus párhuzamosan jelent meg benne. Ez a kettősség feltehetően összefügg az életművek társadalmi-politikai kontextusával. Lakner és Richter egyaránt a keleti blokkban kezdte meg pályafutását, ám mindketten nyugatra emigráltak. A hidegháborús korszak egymással szembenálló színtereit és társadalmi struktúráit egyaránt jól ismerték, és ennek megfelelően mindkettőt távolságtartással szemlélhették, művészetükben pedig feloldották a nyugattal asszociált absztrakció és a kelettel asszociált realizmus szembenállását.²³

A kérdésnek van egy általánosabb dimenziója is: Lakner és Richter nemcsak a hidegháború kultúrpolitikai struktúráira tekintett távolságtartással, hanem a festészetre magára is. Mindkettőjüknek meghatározó referenciája Marcel Duchamp,²⁴ a festészetet elhagyó festő, aki – Benjamin Buchloh parafrázálva – „becsukta a festészet ablakát”.²⁵ Lakner László és Gerhard Richter művészetét egyaránt meghatározza a festészetre vonatkozó duchamp-i szkepszis. Richter kapcsán Robert Storr a „festészetbe vetett hitről és kételyről” írt.²⁶ Hasonló ambivalencia határozza meg Lakner művészetét: amint arra korábban is utaltam, megfestette Duchamp a festészetre ironikusan reflektáló művét, és ezáltal maga is reflektált a festészet mibenlétére. A festmény Lakner és Richter művészetében egyaránt értelmezhető a festészet mibenlétére vonatkozó konceptuális kérdésfelvetés tárgyi megvalósulásaként. Lakner és Richter életművének mediális és stílári sokrétősége feltevésem szerint összefüggésbe hozható a művészek a festészethez fűződő affirmatív, mégis távolságtartó viszonyulásával. Festészetük tárgya a festészet helyzete, műveiken pedig mintegy ábrázolják, leképezik a képcsínálás huszadik századi módosításait, egyfajta „panoramikus” képet adnak a festészet lehetőségeiről és módosításairól.²⁷ Műveik, műcsoportjaik, sorozataik olykor radikálisan eltérnek

in/differencia Gerhard Richter művészetében, elhangzott: *Gerhard Richter 85*, Az MKE Képzőművészet-elmélet Tanszék szimpóziuma, FUGA, Budapest, 2017. december 8.

²³ Gerhard Richter művészetének „hidegháborús” összefüggéseire lásd: John J. Curley: *A Conspiracy of Images. Andy Warhol, Gerhard Richter and the Art of the Cold War*, Yale University Press, New Haven and London, 2013

²⁴ Gerhard Richter 1966-ban látta Marcel Duchamp Krefeldben megrendezett retrospektív kiállítását, ami meghatározó tapasztalat volt a számára, művein számtalanszor reflektált Duchamp életművére. Erről az összefüggésről a *4 üveglap (4 Glasscheiben)* (1967) című Richter-mű kapcsán lásd: Benjamin H. D. Buchloh: *Scheiben und Strips von Gerhard Richter*, Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2013, 7. skk.

²⁵ Buchloh 2013, i.m., 8.

²⁶ Robert Storr: *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, The Museum of Modern Art, New York, 2003

²⁷ *Panorama* volt Gerhard Richter a londoni Tate Modernben, a párizsi Centre Pompidou-ban és a berlini Neue Nationalgalerie-ben bemutatott nagy retrospektív kiállításának a címe, ami a richteri oeuvre teljességre törekvő áttekintésén túl a festészet sokrétű – ugyanakkor távolságtartó – bemutatásának igényére is utal. Vö. Mark Godfrey and Nicholas Serota eds.: *Gerhard Richter. Panorama. A Retrospective*, kat.

egymástól, mintha nem is ugyanattól a művésztől származnának. Az eltérő alkotásokat, műcsoportokat lehetséges ugyan külön-külön tárgyalni, mégis elsősorban egymás vonatkozásában válnak a maguk komplexitásában értelmezhetővé, hiszen mindegyik műcsoport egy-egy lehetséges művészeti-felfogást modellez az életmű által felmutatott „panoramikus” összképen belül.

Gerhard Richter stiláris sokrétűségét Julia Gelshorn a történeti avantgárd kontextusába helyezi. Peter Bürger *Az avantgárd elmélete* című kötetére hivatkozik, amelyben Bürger a történeti avantgárd fontos sajátosságaként írja le, hogy művészeti eszközeit nem stílus szerint választja meg (vagyis a művészi eszközök kiválasztását nem korlátozza a korstílus), hanem a stílust magát tekinti művészeti eszköznek.²⁸ Gelshorn azonban Richter és az első popkorszak²⁹ más alkotói, így Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Sigmar Polke esetén nem pusztán a korstílus fogalmának megkérdőjelezéséről ír, hanem menekülésről az egyéni kézjegytől, a saját stílustól és az ezzel asszociált „eredetiség” fogalmától.³⁰ Az említett művészek a stílusokat kódrendszerekként alkalmazzák, variálják, keverik, ismétlik és ezáltal megkérdőjelezzik az originalitás mítoszát. Az autentikus művészi kézjegy megkérdőjelezése a pop art fontos sajátosságai közé tartozik. Az első popkorszak alkotói számot vetettek a mechanikus reprodukció (fotó, szitanyomat) és a festett kép, a másolat és az eredeti, a sokszorosított és az egyedi, a megismételhető és a megismételhetetlen viszonyára vonatkozó dilemmákkal: a *reprodukálhatóság* alapkérdéseivel.

Lakner László szintén az első popkorszak művésze, és az ő életművének is fontos kérdése az egyedi és a sokszorosított viszonya, továbbá a művészi kézjegy kérdése. Lakner – akár az első popkorszak számos alkotója – olyan életművet teremtett meg, amely tagadja a „saját stílust”. 1971 körüli *Idézet-mű (Lukács)* című alkotásán a fiatal Lukács György mondatát idézi: „A stílus [...] pont, amelyen egy folyton mozgásban lévő test áthalad” [13. kép]. Az idézet a *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* című szövegből származik, amelyben Lukács a stílust a folyamatos mozgással hozza összefüggésbe: „A stílus a változásnak fogalma, és ami nyugvónak látszik benne, az csak

Tate Modern, London, Neue Nationalgalerie, Berlin, Centre Pompidou Musée national d'art moderne, Paris, 2012

²⁸ Julia Gelshorn: *Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2012, 82.; Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*, Seregi Tamás ford., Univ Kiadó, Szeged, 2010, 24–25. (első kiad. Frankfurt a.M., 1974)

²⁹ Az első popkorszak terminusa alatt – Hal Foster alapvető kötetét idézve – a pop art első generációjára utalok, amely az 1950-es évek második felében, illetve az 1960-as évek elején jelentkezett. Vö. Hal Foster: *The First Pop Age*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2012

³⁰ Vö. Gelshorn 2012, 82–96.

ellentétes és folyton működő erőknek pillanatnyi egyensúlya.”³¹ – olvasható közvetlenül a Lakner által idézett mondat után. A Lukács-idézet Lakner életművének akár mottója is lehet, hiszen a lakneri alkotófolyamat mozgatórugójának tűnik a stílusváltás, illetve fontos sajátossága az egymással ellentétesnek tűnő művészetfelfogások koegzisztenciája.

Ugyan Gerhard Richter és Lakner László életműve számos tekintetben hasonlóan bontakozott ki, a művészek recepciótörténete mégis rendkívül különböző. Míg Richter esetén számos teoretikus kísérletet tett az életmű különböző műcsoportjainak összeolvasására és a közöttük lévő összefüggések beható vizsgálatára³² egyfajta „tulajdonságok nélküli” életműként jellemezve a richteri oeuvre-t,³³ addig Lakner esetén – a Ludwig Múzeumban rendezett retrospektív kiállítástól eltekintve –, erre eddig nem volt példa. A lakneri életmű recepciójának töredékességét, „féloldalasságát”³⁴ meghatározta a művész életútjának alakulása. 1974-ben Lakner Nyugat-Berlinbe költözött, végleg elhagyva Magyarországot. Az életműben cezúrát jelent az emigráció: képletesen szólva, Lakner Lászlónak két élete és két életműve van. Míg Magyarországon Laknert a mai napig a szürnaturalizmus, a pop arttal rokonítható figuratív festészet, illetve olykor a fotórealizmus és a konceptuális művészet vonatkozásában említik, addig Németországban a szkripturális karakterű informel festészet képviselőjeként tartják számon, annak ellenére, hogy az életmű különböző periódusai egymással szorosan összefüggenek, és az életmű egészét ismerve Laknert egyik stíluskategóriába sem lehetséges besorolni. Azért is problematikus az életmű szegmentált bemutatása, mert Lakner Németországban alkotott, írásalapú festményei szoros összefüggésben állnak a Németországban jószérével ismeretlen korai – szemiotikai kérdéseket vizsgáló, szövegközpontú – konceptuális alkotásokkal, és a Magyarországon alkotott realista alkotások a művész későbbi – itthon alig ismert – műveinek tükrében újabb jelentésrétegekkel gazdagodnak. Jelentős probléma, hogy Lakner László életművének eltérő stílusú műcsoportjait eddig csak külön-külön elemezték behatóan, holott Lakner

³¹ Lukács György: *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez*, elérhető: http://www.balassikiado.hu/BB/NET/Lukacs/2_3.pdf (utolsó letöltés: 2017. 08. 12.) A „stílus a változásnak fogalma” részlet a Lakner archívumában található gépiraton aláhúzza.

³² Sőt, a richteri életmű alakulását magát is meghatározta a Richter művészetére reflektáló teóriákkal való produktív dialógus.

³³ Lásd például Eckhart J. Gillen szövegét: *Painter without Qualities. Gerhard Richter's Path from Socialist Society to Western Art System, 1956-1966*, in: Christine Mehring – Jeanne Anne Nugent – Jon L. Seydl (szerk.): *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010, 63–89.

³⁴ Eddig Lakner Lászlónak csak a magyarországi munkásságáról született monográfia: Brendel János: *Lakner László budapesti munkássága. 1959-1973*, Új Művészet Kiadó – Niessen Buch- und Offsetdruckerei GmbH art print publishers, Budapest-Essen, 2000

esetén hatványozottan érvényes az a megállapítás, hogy az egész több, mint a részek összessége.

Jelen dolgozat célja a „palimpszesztként” is leírható lakneri életmű különböző rétegeinek összeolvasása, a több szálon futó, polifonikus oeuvre komplex összefüggéseinek bemutatása, amire eddig nem történt kísérlet. Feltevésem szerint Lakner életműve leírható a festészet mibenlétére vonatkozó kérdésfelvetések soraként, a festészet különböző aspektusainak és alternatíváinak felmutatásaként, és ebben a tekintetben – a Gerhard Richterrel mutatkozó párhuzamtól eltekintve – szinte egyedülállónak mondható. Ahhoz, hogy ezt a sokrétűséget és sokrétegűséget megragadhassam, ismertetem az életmű fontosabb műcsoportjait, amelyek – ha nem is hiánytalanul, de többségükben – eddig mindössze egy ízben, a *Metamorfózis* című retrospektív kiállításon kerülhettek egymás mellé.

A dolgozatban Lakner rendkívül szerteágazó művészetét három egymással összefüggő – az életmű szempontjából kulcsfontosságú – fogalom mentén vizsgálom: a *történetiség*, a *képiség* és a *referencialitás* felől. Lakner művészetének fontos mozzanata a (művészet)történeti reflexió: pályája kezdete óta modellként használ az alkotófolyamat során – ready-made-ként meglelt, majd átértelmezett – történeti dokumentumokat: reprodukciókat, archív fényképeket, kéziratok felvételeit. Műveinek gyakran tárgya a történelem, a (traumatikus) múlt, az európai kultúra és a festészet története. A lakneri életmű idézetekkel telített. A referenciák éppúgy sokfélék, mint a művész által alkalmazott stílusok és képzőművészeti eljárások. Lakner alkotói módszerének fontos sajátossága az *identifikáció*: belehelyezkedik történeti helyzetekbe, azonosítja magát történeti szereplőkkel, stílusokat, motívumokat interiorizál, és ezáltal (művészet)történeti helyzeteket modellez, ugyanakkor a kiindulópontja mindvégig a festett kép marad. Sőt, igen gyakran vissza is vezet alapvetően nem festészeti jelenségeket a festészet területére: nemcsak Duchamp anti-művészeti gesztusait, hanem a pop art jellemzően szitanyomással sokszorosított motívumait is, továbbá fotórealista tevékenysége is leírható konceptuális művészetének festői variánsaként.

A következőkben megkísérlem bemutatni Lakner életművének különböző csoportjait és fázisait, és azt, hogy miképp alkotnak sűrű szövetet a művész által megidézett történeti referenciák, illetve miképp változott Lakner viszonya a festői képalkotáshoz. Amint erre a *Duchamp-töredék* című festmény [1. kép] és a művész más Duchamp-ot parafrázáló alkotásai kapcsán utaltam, Lakner életművét egy sajátos kettősség határozza meg: úgy kapcsolódik az avantgárd kísérletező – és művészet-ellenes

– tendenciáihoz, hogy mindeközben nem lép ki a képzőművészet hagyományos kategóriarendszeréből. Ennek kapcsán Lakner egyik legfontosabb értelmezője, Manfred de la Motte találóan nevezte a művészt „a klasszika avantgárdistájának”, illetve „az avantgárd klasszikusának”,³⁵ utalva a lakneri életmű fontos kettősségére, amelyet a klasszikus művészethez való kapcsolódás igénye és a klasszikus művészet fogalmát és intézményrendszerét tagadó és megkérdőjelező avantgárdhoz való vonzalom egyidejűsége határoz meg.

Dolgozatom címe Lakner *Avantgarde-Arrièregarde* című, 1971-es fényképpárját idézi [15. kép]: a konceptuális fotómű a művész *Önmodellezések* című sorozatának része. A sorozat darabjain Lakner saját magát használta modellként, a művek pedig különböző élethelyzeteket modelleznek. Az *Avantgarde-Arrièregarde* című képpáron Lakner egy üres, (át)építés alatt lévő épület előtt sétál el az utcán: az egyik felvételen hátrafelé halad, ám előre néz (arrièregarde), a másikon előre halad, ám hátra néz (avantgarde). A többszörösen kifordított dialektikus játék szinte mottóként utal Lakner az avantgárdhoz fűződő viszonyára, jóllehet, a romos környezet, a bizonytalan mozdulatok, a hátrafelé fürkésző tekintet utalhat arra a magyarországi közegre is, amelyből Lakner az 1970-es évek elején kitörni vágyott. A kétirányú, kicsavart mozgás azonban mintha a művész a hagyományokhoz való viszonyát, a „progresszió” és a „tradicionalitás” kettősségét modellezné. Az „előre” és a „hátra”, a „hagyományos” és a „haladó” szembenállása mintegy feloldódik a művész kicsavart mozdulatában. Mintha Lakner azt nyomatékosítaná, hogy az avantgárd magatartás is feltételezi a visszatekintést, ám a visszafordulásnak nincs értelme előrehaladás nélkül.

Lakner mozgása kétirányú: egyrészt visszatekint a művészettörténet múltjára és a történelem eseményeire, másrészt legfőbb motivációja az új keresése, a kísérletezés, a kipróbálás. Lakner „fésűje” egyrészt a festészet eszköze, másrészt a festészet megkérdőjelezésének, „meghaladásának” motívuma. Lakner „fésűjének” kettős mozgása hasonlatos ahhoz a törekvéshez, amit Walter Benjamin a következő metaforával írt le: „A történelem túlságosan kisimított szőrét száliránnyal szemben fésülni.”³⁶ Mindez Lakner esetén nemcsak a történelem kényes kérdéseinek olykor tabukat döntő felmutatását

³⁵ Manfred de la Motte: Die entfernte Deutlichkeit, in: Stefan Vogel – Manfred de la Motte: *László Lakner. Malerei, Objekte & 2 Skulpturen. Eine Auswahl für die Toskanische Säulenhalle in Augsburg*, kat. Kunstverein Augsburg, Augsburg, 1992, 7.

³⁶ Benjamin 1980, i.m., 965.

jelenti, hanem a művészettörténet toposzainak, hagyományainak újragondolását is az avantgárd kontextusában.

„A forma: egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erő kifejtés;” – idézte az *Avantgarde-Arrièregarde*-dal egyidejű konceptuális művén Lakner László a fiatal Lukács Györgyöt (*Idézetmű – Lukács*, 1971 [14. kép]). Az „adott lehetőségek” kitétel a Lakner-mű kontextusában a magyarországi művészeti színtér korlátozott mozgásterére utalhat, míg a „maximális erő kifejtés” igénye az ebből a helyzetből való kitörésre. A „maximális erő kifejtés” azonban vonatkozhat Lakner művészetének azon sajátosságára, amely a diametrális ellentétek egyetlen formába (műbe, életműbe) sűrítésére vonatkozik, ahogy arra a Lakner által idézett szöveg egy másik pontján Lukács is utal: „A művészet lényege a formálás, ellentállások leküzdése, ellenséges erők igába törése, egységet teremtés minden széthúzóból, egymásnak addig és rajta kívül örökre mélyen idegenből.”³⁷

A Lakner által idézett lukácsi megállapítás nemcsak a lakneri életműre vonatkozhat mottóként, hanem erre a dolgozatra is, amelynek az a célja, hogy „az adott helyzet adott lehetőségei között” a végletesen különböző minőségeket magába sűrítő, „középpont nélküli” lakneri életmű áttekintéséhez megtalálja a formát.

³⁷ Lukács 1998, i.m., 29.

I.2. A disszertáció előzményei (korábbi kutatási eredmények)

Az elbeszélés formájának megtalálása nemcsak az életmű komplexitása miatt rendkívüli kihívás, hanem amiatt is, mert Lakner László életművének kutatása az elmúlt évtizedben szinte életformámmá vált. Ugyan Lakner művészetét régóta ismertem, életművével a maga összetettségében 2004-ben találkoztam először, a budapesti Ludwig Múzeumban megrendezett retrospektív kiállításán, amit többször is bejártam. A művek intellektuális feszessége és érzéki telítettsége számomra jelentős kihívásként jelentkezett. Csak évekkel később, 2008-ban tettem kísérletet először arra, hogy Lakner művészetéről szöveget írjak. Először *A múzsa előtt* (1970-71) [220. kép] című festményről írtam egy szemináriumi dolgozatot, amelyben a fotórealista festményt recepciósztétikai-képhermeneutikai módszerekkel kíséreltem meg értelmezni. Ezen kívül ebben az időszakban további rövidebb műalkotás-központú esszéket is írtam Lakner egyes festményeiről, például a *Politechnikai szertárszekerény* (1962-64) [64. kép] című alkotásról.

Az életmű szisztematikus feldolgozását 2009-ben kezdtem meg. Ebben az évben Erasmus ösztöndíjjal 7 hónapot töltöttem Berlinben: itt Laknerrel szorosan együttműködve megkezdtem a művész archívumának felmérését, dokumentálását és rendszerezését. A teljességre törekedve gyűjtöttem Lakner 1980 előtti műveit és a művész életére és munkásságára vonatkozó fontosabb dokumentumokat (fényképeket, kéziratokat, publikációkat). A művész archívumában található reprodukciókat és a rendelkezésre álló adatokat, illetve a számomra hozzáférhető – magyar és német – magángyűjteményekben található Lakner-művekre vonatkozó információkat Idealist adatbázisban rendszereztem, majd az adatbázisra építve létrehoztam a művész korai működésének teljességre törekvő, ám korántsem teljes dokumentációját,³⁸ amely a nagyságrendileg 1000 művet tartalmazó műtárgyjegyzéken túl részletes életrajzot és bibliográfiát is tartalmazott, továbbá kiegészítésként egy a művész életének fontosabb momentumait bemutató fénykép-összeállítás is szerepelt benne. A műalkotásokat kronologikus rendszerben mutattam be, és műtípusok szerint rendszereztem: külön csoportban mutattam be a festményeket, a papíralapú műveket, a konceptuális műveket és a könyvobjektet, a művész alkalmazott grafikus tevékenységét (plakátjait, könyvborító terveit és egyéb idesorolható alkotásait), külön listáztam a művész experimentális filmjeit és filmterveit, illetve szobrait is.

³⁸ Lakner László. *Dokumentáció. 1950-1980*, 2010, melléklet szakdolgozathoz, Művészettörténeti Intézet, ELTE, Budapest, 283 oldal

A 2009 és 2010 között megkezdett munkával deklarált célom volt egy olyan dokumentáció létrehozása, amely hosszú távon a művész tudományos oeuvre-katalógusának alapja lehet. Az 1980-as évvel meghatározott korszakhatár tudatos választás volt. Az 1981-es év fontos fordulópont az életműben: ebben az évben nyerte el Lakner a New York-i P.S.1 ösztöndíját, és az ott töltött egy év során stílusa gyökeresen megváltozott. Expresszív, szkripturális festményeket alkotott, illetve visszatért a figuratív művészethez is. Míg Lakner 1981 előtti tevékenysége lényegében lezártnak tekinthető, az 1981 óta megkezdett periódus a mai napig nyitott, Lakner jelenleg is visszatér akkoriban megkezdett, befejezetlen alkotásaihoz, illetve átfesti műveit. Ennek tükrében az 1980-ig tartó periódus tűnt a leginkább alkalmasnak az átfogó dokumentálásra és feldolgozásra.

2013-14-ben a DAAD ösztöndíjának, majd az Állami Eötvös Ösztöndíjnak keretében újabb egy évet tölthettem Berlinben. Ebben az egy évben lehetőségem nyílt 2009-ben megkezdett dokumentáló munka folytatására: szisztematikusan feldolgoztam a 2009 óta újonnan előkerült 1980 előtti Lakner-műveket, többszáz időközben felbukkant grafikát, és egy szintén az utóbbi években előkerült, igen kiterjedt konceptuális művekből, kéziratokból és dokumentumokból álló anyagot, továbbá számba vettem a művész műtermében található 1980 utáni műveket is, a művész fotóarchívumának döntő részét digitalizáltam, és adatbázisban rendszereztem. Lakner 1980 utáni alkotásai csak töredékesen dokumentáltak, nemzetközi szinten is szétszóródtak, továbbá az életmű ekkor kezdődő szakasza nem tekinthető lezártnak. A berlini kutatómunka nyomán a korábbi dokumentációt jelentősen kiegészítve elkészítettem egy az életmű egészét dokumentáló, teljességre törekvő műtárgylistát és dokumentum-gyűjteményt. A mintegy 4000 tételt számláló, közel 1100 oldalnyi gyűjtemény képezi jelen dolgozatnak az alapját. A fenti adatgyűjtő és dokumentáló munka mellett egy közel 28 óra hosszúságú életútinterjút is rögzítettem a művésszel második berlini tartózkodásom során.

A dokumentáció 2009 és 2010 között összeállított, első változatára épültek a Lakner László művészetről szóló szakdolgozataim. 2010-ben az ELTE Esztétika Tanszékén és Művészettörténet Tanszékén benyújtott szakdolgozataim³⁹ a lakneri életmű két szegmensét dolgozták fel. Az Esztétika Tanszéken megvédett dolgozat a művész

³⁹ Fehér Dávid: *Festői tradíció és az avantgárd kihívása Lakner László korai művészetében*, 2010, szakdolgozat (osztatlan képzés, MA), Művészetelméleti és Médiakutatói Intézet, Esztétika Tanszék, ELTE, Budapest; 170 oldal (témavezető: Rényi András); Fehér Dávid: *Lakner László munkássága 1970-1980 között*, 2010, szakdolgozat (osztatlan képzés, MA), Művészettörténeti Intézet, ELTE, Budapest, 217 oldal (témavezető: Szőke Annamária)

1960-as évekbeli alkotói periódusára koncentrált, ezen belül is elsősorban a pop arttal összefüggésbe hozható műcsoportra. A dolgozat fókuszában a festői tradíció és avantgárd között feszülő ellentét volt, az a probléma, amely doktori disszertációmnak is centrális kérdései közé tartozik. A Művészettörténet Tanszéken megvédett szakdolgozatom ezzel szemben a művész 1970 és 1980 közötti alkotói periódusát mutatta be, különös tekintettel a művész konceptuális alkotásaira és fotórealista tevékenységére, de szintén jelentős hangsúlyt kapott a művész emigrálásának időszaka és az ekkori „átmeneti” periódus. A két dolgozatnak nemcsak a témája volt eltérő (amennyiben a művész életművének két különböző évtizedére fókuszált), hanem módszertani szempontból is markánsan különböztek egymástól. Míg az Esztétika Tanszéken megvédett dolgozat az életmű kiemelkedő alkotásainak recepciósztétikai és képhermeneutikai szempontokra koncentráló értelmezésére épült, addig a Művészettörténet Tanszéken benyújtott dolgozat célja az 1970 és 1980 közötti Lakner-művek szisztematikus áttekintése és történeti szituálása volt. Jelen dolgozat – amint ezt a következő alfejezetben részletesen kifejtem – a fent említett szakdolgozatok és dokumentáció továbbgondolásának tekinthető, amelyben megkísérlem a két eltérő módszert szintetizálni.

A 2010 és 2017 közötti időszakban számos esszét, tanulmányt, cikket publikáltam Lakner László művészetéről, illetve több a magyar neoavantgárd tágabb összefüggésrendszerét vizsgáló tanulmányomban kitüntetetten foglalkoztam Lakner alkotásaival is. Mindezen túl Lakner művészetéről kiállításokat rendeztem, megnyitottam Lakner kiállításait, illetve konferenciákon is tartottam előadásokat a művész tevékenységéről. Számos rövidebb recenzió és katalógustétel mellett,⁴⁰ ezekben az években az életmű kulcsdarabjaira fókuszáló tanulmányokat és esszéket is publikáltam.

Ezek közé tartozik a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1960) [53. kép] című festményről szóló esszém,⁴¹ amely az elveszett, majd 40 éves lappangás után előkerült mű történetét mutatta be. Az általam 2010-ben, Rómában megtalált festményt 2011-ben egy kamarakiállítás formájában mutattam be a Szépművészeti Múzeumban,

⁴⁰ Például: Fehér Dávid: Lakner László *Homokkönyve*, *Balkon*, 2010/4, 8–13.; Fehér Dávid: Találkozások Laknerrel, *Premier*, 2010. március-április, 72–73.; Fehér Dávid: Avantgarde-Arrièregarde. Lakner László grafikáiról, *Élet és Irodalom*, 2011. július 22., 2.; Lakner László: Cím nélkül, 1994, in: *Konstruktív. Konkrét. Nemzetközi művészet a Vass-gyűjteményben*, Gosztanyi Ferenc szerk., Art V. Premier, Budapest, 2014, 178.; Lakner László: Száj, 1969 / Mouth, 1969, in: *Újratervezés. Válogatás az Antal-Lusztig-gyűjteményből / Re-Planning. A Selection from the Antal-Lusztig Collection*, Nagy T. Katalin szerk., kat. Déri Múzeum – MODEM, Debrecen, 2016, 75–77., 330–331. (kat. A117)

⁴¹ Fehér Dávid: Lost and Found: Az eltűnt varrólányok esete - nyomozás Lakner László képe után, *Artmagazin*, 2010/5., 66–73.

amelyhez egy magyar-angol és egy németnyelvű katalógus is kapcsolódott.⁴² A kamarakiállítás a Szépművészeti Múzeum 1800 utáni Gyűjteményének kabinetkiállítás-sorozatába illeszkedett: a sorozat kortárs műalkotásokat mutatott be a múzeum gyűjteményében található klasszikus alkotások kontextusában. Lakner műve Francisco de Goya *Az értelem álma szörnyeket szül* (1799) című alkotásával egy teremben jelent meg,⁴³ illetve a szomszédos kabinetben bemutattunk egy válogatást a múzeum gyűjteményében található varrónő-ábrázolásokról. A tárlatnak és a hozzá kapcsolódó kiadványnak azonban mégsem az ikonográfiai összefüggések és a mű klasszikus referenciái voltak a fókuszában, sokkal inkább a mű kalandos története és helye a lakneri életműben.

Az évek során az életmű további kulcsműveiről is publikáltam esszét. Az *Engedelmesen* (1966) [130. kép] című festményről a Deutsches Historisches Museum *Verführung Freiheit* című csoportos kiállításának digitális katalógusában,⁴⁴ az *Önarckép öнкиoldóval* (1970) [205. kép] című alkotásról pedig a Galleria degli Uffizi magyar önarcképeit bemutató kiadványokban.⁴⁵ Hosszabb tanulmányt publikáltam a *Kötél* (*Identitás*) (1969) [184. kép] című Lakner-műről, mely tanulmányomnak első változatát a budapesti Szépművészeti Múzeumban és a Canterburyben az EAM (European Network for Avant-Garde and Modernism Studies) *Material Meanings* című konferenciáján is előadtam.⁴⁶ Ezek a Lakner-művekkel jelen disszertációban is kiemelten foglalkozom.

2010 után egyre fontosabb törekvésemmé vált Lakner korai művészetének lokális, regionális és nemzetközi pozicionálása. Az életművet gyakran az ún. Iparterv generáció

⁴² Fehér Dávid: *Lakner László: Varrólányok Hitler beszédét hallgatják*, Fehér Dávid szerk., kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2011 (Angolul: *László Lakner: Seamstresses Listen to Hitler's Speech*, Adèle Eisenstein ford.); Dávid Fehér: *László Lakner: Näherinnen hören Hitlers Rede. Die Geschichte eines verschollenen und wiedergefundenen Bildes*, Berlin, 2011

⁴³ Francisco de Goya: *Az értelem álma szörnyeket szül*, 1799, rézkarc és akvatinta, 216 × 152 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest (ltsz. 45.121)

⁴⁴ Dávid Fehér: Lakner László: *Gehorsam / Engedelmesen*, in: *Verführung Freiheit*, kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin, 2012 (digitális változat)

⁴⁵ Fehér Dávid: Lakner László: *Önarckép öнкиoldóval*, 1970, in: *Az Uffizi Képtár magyar önarcképei*, Fehér Ildikó szerk., Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2013, 192–201.; Dávid Fehér: László Lakner: *Autoritratto con autoscatto*, in: *Gli autoritratti ungheresi degli Uffizi*, kat. Galleria degli Uffizi, Giunti Editore, Firenze 2013, 162–169.

⁴⁶ Fehér Dávid: *Kötél és identitás. Megjegyzések Lakner László Identitás (Kötél) című alkotásához*, in: *Tanulmányok. Filozófiatudományi Doktori Iskola. Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola (Asteriskos 4.)*, Szőke Annamária – Ullmann Tamás (szerk.), Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Doktori Iskolák Tanulmányai, ELTE, Budapest, 2013, 311–327.; a konferencia előadások: Fehér Dávid: *Egy életmű identitása. Megjegyzések Lakner László oeuvre-katalógusához*, *Keresztmetszet. A tudományos kutatás különféle aspektusai*, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2011. november 3.; Dávid Fehér: László Lakner's *Rope/Identity* (1969) and the Many Incarnations of the Question of Identity in the Hungarian avant-garde, *Material Meanings*, Third Biannual conference of the European Network for Avant-Garde and Modernism Studies (EAM), University of Kent, Canterbury, 2012.szeptember 7-9.

összefüggésében mutattam be. A 2010-es évek új, globális horizontú kutatási és kurátori projektekhez kapcsolódva kerestem az Iparterv generációhoz sorolható művészek, köztük is kiemelten Lakner, helyét a globális diskurzusokban. Az utóbbi években rendkívüli fontos kutatási témává vált bizonyos eredendően nyugat-európai és észak-amerikai kontextusban értelmezett művészettörténeti fogalmak újragondolása egy tágasabb, globális összefüggésrendszerben. Lakner László művészete a fotórealizmus és a pop art szempontjából is fontos esettanulmányok tárgya. 2012-ben a fotórealizmus korai magyar példáiról publikáltam tanulmányt, amelyben Méhes László mellett kiemelten foglalkoztam Lakner életművének vonatkozó szakaszával.⁴⁷ A tanulmány az *Édentől keletre. Fotórealizmus: Valóságváltozatok*, című kiállítás katalógusában jelent meg: a tárlat a fotórealizmus kelet-közép-európai vonatkozásait mutatta be. A kiállítás a fotórealizmus globális történetének egyik regionális szegmensét vizsgálta, a tárlat komparatív karaktere módszertani szempontból is rendkívül produktívnak bizonyult, és beilleszthető a centrum és a periféria közötti hierarchikus viszonyt lebontó múzeumi kiállítások sorába.⁴⁸

Többek között ennek a tanulmánynak és kutatásnak folytatásaként kezdtem el foglalkozni egy a lakneri életmű szempontjából még komplexebb kérdéssel, a pop art összefüggéseivel, illetve azzal a problémával, hogy mennyiben alkalmazható a pop art terminusa egy a brit és az amerikai színterektől gyökeresen eltérő társadalmi kontextusban.⁴⁹ A kérdésről első ízben 2013-ban a Tate Modern *Global Pop* című szimpóziumán tartottam előadást. A pop art magyarországi, illetve kelet-közép-európai kérdésköréről szintén előadtam 2014-ben a stockholmi Moderna Museet és Södertörn University konferenciáján,⁵⁰ illetve ugyanebben az évben a Wolverhampton Art Gallery

⁴⁷ Fehér Dávid: A megfestett valóság. A fotórealizmus kezdetei Magyarországon, in: *Édentől keletre. Fotórealizmus: Valóságváltozatok*, kiáll. kat, Ludwig Múzeum, Eröss Nikolett szerk., Budapest, 2012 (angolul: Painted Reality. The Beginnings of Photorealism in Hungary), 14–39.

⁴⁸ A budapesti fotórealizmus-kiállítás tágabb kontextusáról cikket publikáltam az *Art Hungaricában* (Fehér Dávid: „Parttalan realizmus” – A hiperrealitástól a realitásig, *Ars Hungarica*, 2011/3., A hosszú hatvanas évek, 127–133.), illetve előadást tartottam a budapesti Ludwig Múzeum szabadegyetemén: Fehér Dávid: *Valóság és illúzió. A hiperrealizmus megjelenése nyugaton és keleten*, Előadás a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum szabadegyetemén, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2011. november 15.

⁴⁹ Erről lásd az alábbi esszéimet és recenzióimat: Fehér Dávid: Parttalan Pop (Post-pop: East Meets West), *Élet és Irodalom*, 2014. december 19., 46.; Fehér Dávid: Pop volt, pop nem volt (The World Goes Pop), *Élet és Irodalom*, 2015. december 18., 18.; Fehér Dávid: Nemzetközi pop. Popizmusok Magyarországon, *HVG Extra – Business*, 2015/4, 88–90.

⁵⁰ Dávid Fehér: Transformations of Pop Art. A Case Study on the Hungarian Iparterv Exhibitions, *Art in Transfer. Curatorial Practices and Transnational Strategies in the Era of Pop*, Moderna Museet, Södertörn University, Stockholm, 2014. november 6-8.

Pop Europe? című szimpóziumán,⁵¹ továbbá hosszabb előadást tartottam a kérdésről az Universität Wien egyik kurzusának keretében,⁵² illetve a düsseldorfi Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (K20 és K21) által szervezett *Museum Global* című előadássorozatának részeként.⁵³ A Tate Modernben tartott előadásom átdolgozott, bővített változata megjelent a Walker Art Center *International Pop* című kiállításának katalógusában, amely az első olyan kiállítás volt, amely kísérletet tett a pop art fogalmának radikális geográfiai kiterjesztésére. Tanulmányomban kiemelten foglalkoztam Lakner László pop arttal összefüggésbe hozható periódusával. Ez volt az első eset, hogy Laknernek a hatvanas években festett alkotásai a pop art a globális kontextusban újragondolt összefüggésrendszerében jelentek meg.⁵⁴ Szintén publikáltam tanulmányt az Iparterv kiállításokról, illetve az Iparterv generációhoz köthető néhány alkotó (Kemény György, Tót Endre, Lakner László) pop arttal összefüggő önálló kiállításairól a Södertörn University *Art in Transfer* című konferenciájához kapcsolódó kiadványban.⁵⁵ Mindezek mellett a pop art kelet-európai vonatkozásairól 2015-ben írtam egy hosszabb, áttekintő tanulmányt, amelynek terjedelmi okokból csak a bevezető fejezete jelenhetett meg a budapesti Ludwig Múzeum *Ludwig Goes Pop + The East Side Story* című kiállításának katalógusában.⁵⁶

Az utóbbi években számos kutatásnak és kiállításnak szintén fontos törekvése az 1960-as évek kelet-közép-európai – illetve magyarországi – művészetére vonatkozó elbeszélések újragondolása,⁵⁷ aminek gyakran fontos célkitűzése a „támogatott” és a

⁵¹ Dávid Fehér: Questions regarding the reception of Pop Art in Central-Eastern Europe with a case study on the Hungarian Scene, *Pop Europe? – Symposium*, Arena Theatre, Wolverhampton and Wolverhampton Art Gallery, 2014. december 2.

⁵² Dávid Fehér: Transforming Pop. Painting and (mass media) in Hungary in the 1960s, Lecture in the course „Medienübergänge. Performative und intermediale Künste im östlichen Europe (kurzusvezetők: Cseh-Varga Katalin és Dietmar Unterkofler), Universität Wien, 2016. január 16.

⁵³ Dávid Fehér: The Pop Complex – a talk about recent exhibitions of Pop Art on a global scale, *Futur 3. Annäherung an die ungekannte Zukunft. Museum Global*, F3 Schmela Haus, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2017. március 23.

⁵⁴ Dávid Fehér: „Where is the Light?” Transformations of Pop Art in Hungary, in: *International Pop*, Darsie Alexander and Bartholomew Ryan eds., kat. Walker Art Center, Minneapolis, 2015, 131–148.

⁵⁵ Dávid Fehér: Pop Beyond Pop. Some Exhibitions of the Hungarian “Iparterv-Circle”, in: *Art in Transfer in the Era of Pop. Curatorial Practices and Transnational Strategies*, Annika Öhrner ed., Södertörn University, Stockholm, 2017, 343–372.

⁵⁶ Fehér Dávid: „A pop-kérdés”. Pop art és Kelet-Közép-Európa / The „Pop Problem” – Pop Art and East Central Europe, in: *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*, Timár Katalin szerk., kat. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2015, 116–129.

⁵⁷ Példák lehetnek erre a törekvése az alábbi Mélyi József által rendezett kiállítások: *Amerigo Tot - Párhuzamos konstrukciók*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2009. október 9 - 2010. január 3.; *NAGYÍTÁSOK – 1963. Az Oldás és kötés kora*, Új Budapest Galéria, Budapest, 2016. június 8 - 2016. szeptember 18.; illetve a Kassák Múzeum *A hatvanas-hetvenes évek magyar művészetének komplex kutatási programja*, amelyben magam is részt vettem (a részletek: http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=hatvanas_hetvenes, utolsó letöltés: 2017. 08. 20.)

„tiltott” művészet sematikus szembeállításának árnyalása és a kultúrpolitika „szürke zónáinak” kutatása. Ebből a szempontból is kitüntetett jelentősége van Lakner László művészetének, hiszen Kádár-korszak művészeti színterének különböző szféráiban is megjelent. Ugyan az ún. neoavantgárd művészek közé tartozott, művei mégis szerepeltek fontos állami kiállításokon is, egyes alkotásait már a hatvanas és a hetvenes években is megvásárolta az állam. Lakner kétoldalú recepciójában fontos szerepet játszhattak a művész alkotásain gyakran visszatérő baloldali motívumok, amelyeket *Consonants of Karl Marx. Left vs. Left in the Hungarian Neo-Avantgarde: The Case of László Lakner* című 2015-ben megjelent tanulmányomban elemeztem.⁵⁸ Szintén termékeny elemzés tárgya lehet a „szürke zónák” kutatása szempontjából Lakner szerepvállalása az alkalmazott művészetek területén, amely gyakran szabadabb mozgásteret kínált a neoavantgárd művészek számára. Lakner az 1960-as és 1970-es években – elsősorban megélhetési célból – rendkívül aktív volt plakáttervezőként és alkalmazott grafikusként, illetve meghatározóak az építészeti dekorációként megvalósult alkotásai is, amelyek mind szorosan összefüggenek Lakner – a szélesebb nyilvánosság számára akkoriban csak sporadikusan hozzáférhető – képzőművészeti tevékenységével. Lakner „alkalmazott” művészeti tevékenységével a *Relations and Reality. Avant-Garde Artists and Applied Arts beyond the 3Ts* című tanulmányomban foglalkoztam.⁵⁹ Szintén érintettem Lakner művészetének sajátos kultúrpolitikai pozícióját az *Érintkező kánonok. Nyugati művészeti tendenciák megjelenése Magyarországon a „hosszú hatvanas években”* című írásomban, amely az 1960-as évek „hivatalos” művészeti kánonjának alakulását vizsgálta annak tükrében, hogy milyen nyugati művészeti tendenciák jelentek meg a magyarországi művészeti intézményrendszerben, illetve milyen művészek jelentek meg állami kezdeményezésű – főképp a Kulturális Kapcsolatok Intézete által kezdeményezett – nyugat-európai magyar kiállításokon.⁶⁰ Ez utóbbi tárlatokon több esetben is megjelentek Lakner és más szürnaturalista művészek alkotásai is. Lakner művészetének amivalens kultúrpolitikai pozíciójában szintén fontos szerepet játszott a realista kifejezőmód dominanciája, amely számos esetben kompatibilisnek bizonyult az államilag támogatott

⁵⁸ Dávid Fehér: *Consonants of Karl Marx. Left vs. Left in the Hungarian Neo-Avantgarde: The Case of László Lakner*, Tomus 56, *Acta Historiae Artium*, 2015, 343–353.

⁵⁹ Dávid Fehér: *Relations and Reality. Avant-Garde Artists and Applied Arts beyond the 3Ts*, in: *Cultural Policy and the Arts in Cold War Hungary: Tolerated, Banned, Supported*, Isotta Poggi and Cristina Cuevas-Wolf eds., Getty Research Institute, Los Angeles, 2018, 57–70. (megjelenés előtt)

⁶⁰ Fehér Dávid: *Érintkező kánonok. Nyugati művészeti tendenciák megjelenése Magyarországon a „hosszú hatvanas években”*, in: *Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)*, Borus Judit szerk., kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017, 104–125.

figurális tendenciákkal. Ezt a kérdést vizsgáltam elsősorban Lakner László művészetére fókuszálva, a művész és néhány további alkotó – Csernus Tibor, Gyémánt László, Konkoly Gyula, Méhes László és mások – a szürnaturalizmustól a pop arttal rokon figuráción át a fotórealizmusig ívelő művészi útját elemezve a *(Dis)figuring Reality. New Forms of Figuration in Hungarian Painting (1957-1975)* című tanulmányomban, amely a Kassák Múzeum által koordinált, *A hatvanas-hetvenes évek magyar művészetének komplex kutatási programjának* keretében valósult meg.⁶¹

Nemcsak publikációk, hanem kiállítások formájában is megkíséreltem Lakner művészetének bizonyos összefüggéseit újragondolni, illetve az életművet pozicionálni. A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című – korábban említett – tárlaton (Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2011) egy korai főműre fókuszáltam. Az általam rendezett, illetve előkészített további Lakner-tárlatokon a legnagyobb hangsúlyt a művész még Magyarországon is kevésbé ismert – és a magyar neoavangárdot a nemzetközi piacra „bevezetni” hivatott tárlatokon is jelentősen alulreprezentált⁶² – konceptuális periódusa kapta. Részt vettem több, a művész konceptuális korszakát középpontba állító kisebb tárlat előkészítésében.⁶³ Ezeknek a kiállításoknak a tanulságait mintegy összegezte a bécsi Collegium Hungaricumban rendezett *László Lakner: Referenzen. Konzeptuelle Werke* című kiállítás, amely a művész konceptuális műveit az eddigi legszélesebb merítésben mutatta be.⁶⁴ A tárlaton nemcsak Lakner hetvenes években keletkezett konceptuális alkotásai szerepeltek, illetve egy-egy műnek a művész által kivitelezett rekonstrukciója, hanem az életmű későbbi periódusaiban született festmények is láthatók voltak, utalva arra, hogy a konceptuális kérdésfelvetés a hetvenes évektől fogva napjainkig is jelen van Lakner művészetében.

Az életmű különböző műcsoportjai és periódusai közötti párhuzamokat, az eltérő időpontban alkotott sorozatok közötti keresztreferenciákat, a rejtett motivikus

⁶¹ Dávid Fehér: *(Dis)figuring Reality. New Forms of Figuration in Hungarian Painting (1957-1975)*, in: Sándor Hornyik, Edit Sasvári and Hedvig Turai eds.: *Art in Hungary 1956-1980: Doublespeak and Beyond*, Thames & Hudson, London, 2018, 136–159. (megjelenés előtt)

⁶² Pl. *Bookmarks – Neo-Avantgarde und Postkonzeptuelle Positionen in der Ungarischen Kunst von den 1960er Jahren bis heute*, Art Cologne, Köln, 2015. április 16. – 19.; Katalin Székely (Hrsg.): *Bookmarks – Neo-Avantgarde und Postkonzeptuelle Positionen in der Ungarischen Kunst von den 1960er Jahren bis heute*, kat. acb Gallery, Kisterem Gallery, Vintage Gallery, Distanz Verlag, Berlin, 2015

⁶³ Lakner László. *Referenciák. Konceptuális művek 1970-1996*, Trapéz Galéria, Budapest, 2014. április 15. – 2014. május 23.; *Lakner László: Jövendőlés művészet*, Trapéz Galéria, Budapest, 2017. március 30. – május 5.

⁶⁴ *László Lakner: Referenzen. Konzeptuelle Werke*, Collegium Hungaricum, Wien, 2016. október 20. – 2016. november 25.; a tárlathoz katalógus is készült: *László Lakner. Referenzen*, Dávid Fehér ed., kat. Collegium Hungaricum, Wien, 2016

megfeleléseket rendkívül hatékonyan lehet térbeli együttállások által szemléltetni. Ez volt a célja Lakner 2015-ben a berlini Galerie Georg Nothelferben megnyílt *Spuren – Bilder, Zeichnungen, Konzeptuelle Arbeiten* című kiállításának, amely különböző időpontokban keletkezett, olykor mediális és stiláris szempontból is radikálisan eltérő Lakner-művek konfrontációjára épült.⁶⁵ Ennek a tárlatnak a gondolatmenetét folytatta egy évvel később az Art + Text Galériában megnyílt *Traces* című Lakner-kiállítás, amely a művész 1990-es évektől napjainkig ívelő festészeti tevékenységére koncentrált, olyan műveket bemutatva, amelyek eddig ismeretlenek voltak a magyarországi közönség számára.⁶⁶ Annak ellenére, hogy ennek a kiállításnak a középpontjában az életmű egyetlen szegmense, Lakner absztrakt festészete volt,⁶⁷ ezúttal is fontos szempont volt az eltérő felfogások – főképp a figuráció és az absztrakció – párhuzamosságainak szemléltetése, és ezáltal az életmű polifonikus karakterének nyomatékosítása.

Eddig egyszer volt módon Lakner László életművének egészét vizsgáló írást publikálni: a 2016-ban megjelent Lakner-kismonográfiát *Az identitás struktúrái Lakner László művészetében* című tanulmányom vezette be.⁶⁸ Az írás fókuszában a címnek megfelelően az identitás – a művész által is gyakran idézett – fogalma volt: azt vizsgáltam, hogy Lakner művészete a gyakori stílusváltások ellenére mennyiben őrzi meg az identitását, önazonosságát, illetve mennyiben fontos mozzanata a lakneri alkotófolyamatnak az identifikáció, vagyis a különböző történelmi helyzetekkel, szereplőkkel, alkotókkal való önazonosítás gesztusa. Az írás vázlatosan végigkövette Lakner László teljes pályáivét. Jelen dolgozat számos szempontból a kismonográfiában megkezdett – ám akkor terjedelmi okokból csupán vázlatosan kifejtett – gondolatmenet bontja ki. Mindemellett a dolgozatban saját korábbi publikációim eredményére is támaszkodni fogok: megkísérlem összegezni az elmúlt tíz év során végzett, Lakner László életművére – illetve az Iparterv generáció művészetére – vonatkozó kutatásaimat.

⁶⁵ László Lakner: *Spuren – Bilder, Zeichnungen, Konzeptuelle Arbeiten*, Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 2015. május 23. – 2015. június 27. Részt vettem a kiállítás előkészítésében, illetve magam nyitottam meg a tárlatot.

⁶⁶ Lakner László: *Traces*, Art+Text Budapest, 2016. május 5. – 2016. június 3. Ezúttal is részt vettem a kiállítás előkészítésében, illetve magam nyitottam meg a tárlatot. A megnyitósöveget az Artmagazin online kiadásában publikáltam: Fehér Dávid: Miért Lakner?, *Artmagazin online*, 2016. május 25., elérhető: http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/miert_lakner_3278.html?pageid=119 (utolsó letöltés: 2017. 08. 20.)

⁶⁷ Részben ennek a tárlatnak folyományaként szerepeltek Lakner az 1990-es évek után festett absztrakt képei a grazi Künstlerhaus *Abstract Hungary* című tárlatának, amelynek katalógustanulmányában Lakner újabb alkotásait is érintem. Vö. Dávid Fehér: Reframing Abstraction. Three Generations of Hungarian Art, in: Sandro Droschl ed.: *Abstract Hungary*, kat. Künstlerhaus, Graz, 2017 (megjelenés előtt)

⁶⁸ Fehér Dávid: *Lakner László*, 2016 i.m.

I.3. Monográfia és műértelmezés (a bemutatás módszeréről és a dolgozat felépítéséről és téziseiről)

Doktori disszertációm szerkezetét és a bemutatás módszerét egy feloldhatatlannak tűnő kettősség határozza meg. A dilemma műfaji természetű: míg a kutatásom célja egy művészi életmű monografikus feldolgozása, addig a doktori disszertáció műfajának mások a sajátosságai, mint a művészmonográfiának. Míg a hagyományos művészmonográfiák célja egy életmű – rendszerint kronologikus jellegű – bemutatása, amelynek fontos eleme a periodizáció, a történeti háttér kibontása, illetve a stiláris kategorizáció, addig a doktori disszertáció rendszerint egy tudományosan megalapozott tézis kifejtésére, argumentálására, majd a szükséges konklúziók levonására épül. Doktori disszertációkat persze gyakran írnak egy-egy művész tevékenységéről, ám ezek a dolgozatok az esetek többségében a műfajukat tekintve nem monográfiák, hanem az életművet érintő egyetlen problémának, illetve problémakörnek fókuszált kibontását tűzik ki célul, az esetek többségében esettanulmányok során keresztül.

A dolgozatom kapcsán felmerülő műfaji problémákat árnyalhatja a nemzetközi kitekintés. Korábban utaltam már arra, hogy Lakner László és Gerhard Richter életműve számos szempontból összevethető egymással. Richter életművét – a művész honlapján lévő részletes bibliográfia tanúsága szerint – eddig 124 darab disszertáció, illetve szakdolgozat tárgyalta,⁶⁹ míg a művésztől 134 darab monografikus igényű kötet jelent meg.⁷⁰ Ez a szám még annak ellenére is igen magas, hogy a bibliográfiában található disszertációk egy része nem kizárólag Gerhard Richter művészetéről szól, a monografikus kötetek egy része pedig nem tekinthető klasszikus művészmonográfiának. A disszertációk rendszerint egyetlen problémát ragadnak ki a richteri életműből – lehet ez kérdés az absztrakció,⁷¹ a posztstrukturalizmus,⁷² a fotográfia és a festészet viszonya,⁷³

⁶⁹ Vö. <https://www.gerhard-richter.com/en/literature/other/theses?sp=all> (utolsó letöltés: 2017. 08. 22.)

⁷⁰ Vö. <https://www.gerhard-richter.com/en/literature/monographs?sp=all> (utolsó letöltés: 2017. 08. 22.)

⁷¹ Luke Smythe: *Lightness and Loss. Abstraction in the Art of Gerhard Richter*, Thesis (Ph.D.). - Yale University, Connecticut, CT, 2012

⁷² Darryn Ansted: *Post-structuralism in the Artwork of Gerhard Richter*, Thesis (Ph.D.). - University of Western Australia, Perth, 2010

⁷³ Rosemary Hawker: *Blur. Gerhard Richter and the Photographic in Painting*, Thesis (Ph.D.). - University of Queensland, Brisbane, 2006, illetve: Gemma Paris I Romia: *Relacions entre fotografia i pintura. Dos casos destudi: Gerhard Richter i Jeff Wall*, Thesis (Ph.D.). - Universidad de Barcelona, Barcelona 2009

a hidegháború kérdésköre,⁷⁴ az archiválás és a kulturális emlékezet problematikája,⁷⁵ a „kortársiság”⁷⁶ és a történelem tematizálása,⁷⁷ illetve az elsajátítás és az ismételtség gyakorlata.⁷⁸ Az idézett disszertációk többsége egy teoretikusan megalapozott problematikát konkrét művek vonatkozásában, esettanulmányok formájában elemez, a tézisként megfogalmazott elméleti kérdéseket műértelmező fejezeteken keresztül bontja ki.

Az ilyen jellegű, esettanulmányokra épülő, egy-egy részproblémára fókuszáló disszertációk létrejöttének fontos előfeltétele a tárgyalt életmű hozzáférhetősége. Gerhard Richter életművének számos hagyományos monografikus feldolgozása létezik: megjelent már a művész életrajzát kimerítő részletességgel áttekintő,⁷⁹ és az életműhöz kapcsolódó esztétikai, teoretikus kérdésekre fókuszáló monográfia is,⁸⁰ továbbá a kiállítási katalógusokon túl számos, az életmű monografikus feldolgozásához nagyban hozzájáruló tudományos tanulmánykötet is létezik a művészről.⁸¹ Az életművet a művész drezdai archívuma folyamatosan dolgozza fel. Az archiváló munkának pedig fontos eredménye a művész kiválóan dokumentált munkásságát feltáró, évről évre megjelenő, tudományos catalogue raisonné is.⁸²

Kétségtelen, hogy Gerhard Richter napjaink leggyakrabban tárgyalt festőinek egyike, így életművének kiterjedt feldolgozottsága még a nemzetközi művészeti színtér egészét tekintve is szinte példátlan. Ugyanakkor általánosságban is megállapítható, hogy

⁷⁴ John J. Curley: *The art that came in from the cold. Andy Warhol and Gerhard Richter, 1950-1968*, Thesis (Ph.D.). - Yale University, New Haven, CT, 2007; megjelent könyv formában: Curley 2013, i.m.

⁷⁵ Doris McGonagill: *Warburg, Sebald, Richter. Towards a Visual Memory Archive*, Thesis (Ph.D.). - Harvard University, Cambridge, MA, 2006

⁷⁶ Guido Meincke: *Gerhard Richter. „Zwischen Resignation und Anspruch”. Malerei und Zeitgenossenschaft unter Vorbehalt*, Thesis (MA). - Ruhr-Universität Bochum, 2007; megjelent könyv formában: Guido Meincke: *Gerhard Richter. Zeitgenossenschaft*, Verlag Silke Schreiber, München, 2013

⁷⁷ Benjamin H. D. Buchloh: *Gerhard Richter. Painting after the Subject of History*, Thesis (Ph.D.). - City University of New York, NY, 1994

⁷⁸ Julia Gelshorn: *Aneignungen der Kunstgeschichte. Strategien der Wiederholung bei Gerhard Richter und Sigmar Polke*, Thesis (Ph.D.). - University of Bern, 2004; megjelent könyv formában: Gelshorn 2012, i.m.

⁷⁹ Ezek közül a legfontosabb Dietmar Elger alapvető kötete: Dietmar Elger: *Gerhard Richter, Maler*, DuMont, Köln, 2008

⁸⁰ Ezek közül a legkarakteresebb Robert Storr kötete. Storr 2003 i.m.

⁸¹ Pl. Christine Mehring – Jeanne Anne Nugent – Jon L. Seydl eds.: *Gerhard Richter. Early Work, 1951–1972*, The J. Paul Getty Museum, Getty Publications, Los Angeles, 2010; Dietmar Elger – Kerstin Küster (Hrsg.): *Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie*, Verlag Buchhandlung Walther König, Köln, 2011

⁸² Dietmar Elger ed., *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 1: 1962-1968, nos. 1-198*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2011; Dietmar Elger ed., *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 2: 1968 - 1976, nos. 198 – 388*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2017; Dietmar Elger ed., *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 3: 1976 - 1987, nos. 389 – 651*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2013; Dietmar Elger ed., *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 4: 1988 - 1994, nos. 652-1 - 805-6*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2015

egy-egy művészi életmű egészének hozzáférhetősége, feldolgozottsága elengedhetetlen feltétele a tudományos diskurzus kibontakozásának: Richter többfókuszú, stiláris és mediális szempontból is rendkívül sokrétű életműve ugyanis a monografikus igényű feldolgozások és a rendelkezésre álló tudományos oeuvre katalógus nélkül nem lenne átlátható és elemezhető, ahogyan Lakner László hasonlóan szerteágazó életműve sem látható át megfelelő dokumentáció híján. Ugyan Lakner művészetének is igen kiterjedt a recepciótörténete – amint ezt a következő fejezetben kifejtem –, ám a kutatásom megkezdése előtt mégsem állt rendelkezésre műveiről teljességre törekvő, rendszerezett dokumentáció, az életmű egészéről pedig nem készült monografikus feldolgozás. Mindössze egyetlen kötet jelent meg a művész magyarországi periódusáról,⁸³ illetve egyetlen szakdolgozat íródott a művész 1960-as évekbeli tevékenységéről.⁸⁴ Annak, hogy az életmű bizonyos aspektusairól és szegmenseiről megfelelően fókuszált tudományos dolgozatok születhessenek, elengedhetetlen feltétele az életműhöz kapcsolódó alapkutatások elvégzése. Nemcsak Lakner László, hanem általában a magyarországi neoavantgárd vonatkozásában is megállapítható, hogy hiányoznak azok az alapkutatások, amelyekre alapozva lehetővé válik egy-egy részprobléma kibontása az adott életmű egészének tükrében. Mindössze néhány művész, például Altorjai Sándor,⁸⁵ Csiky Tibor,⁸⁶ Pauer Gyula,⁸⁷ Major János,⁸⁸ Maurer Dóra,⁸⁹ Keserü Ilona⁹⁰ életművéről készült (illetve készül) nyilvánosan hozzáférhető oeuvre katalógus, illetve a teljességhez közelítő műtárgyjegyzék. A generáció mindössze néhány művészeről – például Bak Imréről,⁹¹ Nádler Istvánról,⁹² Hencze Tamásról,⁹³ Tót Endréről⁹⁴ – jelent meg jelentősebb terjedelmű, a pályáiv egészét áttekintő, tudományos igényű monográfia. Az 1960-70-es évek magyar művészete, illetve a korszakban kibontakozó életművek egyelőre

⁸³ Brendel 2000 i.m.

⁸⁴ Hegedüs Orsolya: *Lakner László művészete (1960-1970)*, ELTE BTK, Művészettörténet Szak, szakdolgozat, kézirat, 2000 (témavezető: Passuth Krisztina)

⁸⁵ *Altorjai Sándor*, Beke László – Dékei Krisztina szerk., kat. Műcsarnok, Műcsarnok – Első Magyar Látványtár – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2003, 359–463.

⁸⁶ Százados László (összeáll.): *Csiky Tibor (1932-1989) szobrászművész életmű-kiállítása*, kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1994 (oeuvre kat: 89–199.)

⁸⁷ Szőke Annamária (összeáll.): *Pauer*, Szőke Annamária és Beke László szerk., MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005

⁸⁸ Véri Dániel: *Major János (1934–2008): Monográfia és oeuvre katalógus*, Doktori disszertáció, ELTE, Budapest, 2016

⁸⁹ Maurer Dóra szerk.: *Maurer Dóra*, kat. Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008

⁹⁰ Aknai Katalin szerk.: *Ilona Keserü Ilona – Catalogue Raisonné vol. 1.*, Kisterem Galéria, Budapest, 2017

⁹¹ Hajdu István: *Bak Imre*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2003

⁹² Hegyi Lóránd: *Nádler István*, Műcsarnok, Budapest, 2001

⁹³ Hajdu István: *Hencze Tamás*, PolgArt Kiadó, Budapest, 2004

⁹⁴ Bordács Andrea – Kollár József – Sinkovits Péter: *Tót Endre*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 2003

sporadikusan feldolgozottak, az utóbbi években kezdődött meg, illetve élénkült fel a korszak és az egyes életművek dokumentálása és feldolgozása, a korszak kelet-közép-európai – és ezen belül magyar – neoavantgárd művészete iránt mutatkozó, fokozódó nemzetközi érdeklődéssel párhuzamosan.⁹⁵ Lakner László művészetének feldolgozása is beilleszthető ezekbe a folyamatokba. Jelentős problémát jelent az 1960-as és 1970-es évek magyarországi művészetének korlátozott feldolgozottsága. Az alapkutatások hiánya Lakner László életművének bemutatása esetén hatványozott problémát jelet, az életmű szerteágazó karaktere, és a művész stílusváltásainak gyakorisága miatt.

Míg Gerhard Richter művészete – és más alaposan dokumentált és feldolgozott életművek – esetén a rendelkezésre álló alapkutatások eredményeire alapozva lehetséges egy részprobléma fókuszált kibontása, addig a sporadikusan feldolgozott életművek esetén az alapkutatások elvégzésének feladata is a disszertáció szerzőjére hárul. A kutatás során több hiányt is pótolnom kellett: létrehozni egy részletes műtárgyjegyzéket – felmérni a rendelkezésre álló életmű egészét –, megkísérelni a pályáiv áttekintését, majd mindezek tükrében megfogalmazni néhány olyan kulcsproblémát, amely a művész életművére specifikusan vonatkoztatható. Jelen dolgozatban – képletesen szólva – a kutatásnak több lépcsőfokát kell egyszerre megugranom: megkísérlem ötvözni a monográfia és a doktori disszertáció műfaját, mindezen túl pedig a dolgozathoz csatolt – a művész életművét teljességre törekvően feldolgozó – dokumentációval a művész későbbi oeuvre katalógusának alapjait igyekszem megvetni.

A disszertáció a bevezető fejezeteket és az életmű recepciótörténetének áttekintését követő második része kronologikus rendszerben tekinti át a lakneri életmű fázisait, a periódusok különböző műcsoportjait külön alfejezetekben tárgyalva.

A realizmus alternatívái című fejezetben a művész szürnaturalista periódusát és annak közvetlen előzményeit – az 1956 és 1964 közötti pályaszakaszt – tekintem át, bemutatom a művész korai figurális festészetét, megvizsgálom, hogy Lakner diploma-művein miképp kereste a szocialista realizmus alternatíváit, mennyiben tekinthetők az

⁹⁵ Egyszerre beszélhetünk múzeumi (a Tate Modern, a Centre Pompidou, a MoMA és a Metropolitan Museum újragondolt szerzeményezési politikájával összefüggő) és piaci érdeklődésről is. A magyarországi neoavantgárd nemzetközi szintű piaci pozicionálásának paradigmaticus esete volt az Art Cologne-on 2015-ben bemutatott *Bookmarks – Neo-Avantgarde und Postkonzeptuelle Positionen in der Ungarischen Kunst von den 1960er Jahren bis heute* című tárlat (vö. Székely 2015, i.m.). Az intézményi érdeklődés alakulásáról lásd Maja és Reuben Fowkes összefoglalóját: *Placing Bookmarks: The Institutionalisation and De-Institutionalisation of Hungarian Neo-Avant-Garde and Contemporary Art*, Tate Papers no. 26, Autumn 2016, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/26/placing-bookmarks> (utolsó letöltés: 2017. augusztus 24.)

említett festmények a szocialista realizmus kritikáinak, illetve kitérek a művész szürnaturalista periódusának kulcsműveire, különös tekintettel a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1960) [53. kép] című festményre, illetve a későbbi, gépeket és mechanikus szerkezeteket ábrázoló alkotásokra.

A *nemzetközi pop felé* című fejezet Lakner pop arttal összefüggő alkotásait tárgyalja, az 1964 és 1969 közötti periódusra fókuszál. A korszak fontos műveinek – *Hírek* (1964) [73. kép], *Rembrandt tanulmányok* (1966) [88. kép], *Metamorfózis* (1964-67) [123. kép], *Száj* (1969) [143. kép] és mások – bemutatásán túl elemzem Lakner a Kulturális Kapcsolatok Intézetében 1969-ban rendezett első önálló kiállítását és kitérek a művész pop arttal összefüggésbe hozható szobrászati tevékenységére, továbbá alkalmazott grafikus munkásságára is. Lakner műveit tágabb összefüggésrendszerbe is helyezem, egyrészt vizsgálom a korszak magyarországi színterén megjelenő pop arttal összefüggő művészeti tendenciákat, amelyeket megkísérlek elhelyezni a pop art nemzetközivé válásának globális folyamataiban.

Az *identitás struktúrák* című fejezet a művész 1969 körüli átmeneti periódusára fókuszál, a *Kötél (Identitás)* (1969) [184. kép] című alkotás esettanulmányoszerű bemutatásán keresztül azt vizsgálja, hogy Lakner miképp került egyre közelebb a konceptuális művészethez, és mennyiben voltak jelen a pop arttal összefüggő korábbi alkotásokon a művész későbbi konceptuális művészetének sajátosságai.

A *Konceptualizmus útjai* című fejezet Lakner 1970 és 1974 közötti művészetét mutatja be, amelyet a (fotó)realista festészet és a főképp fotó-, illetve szövegalapú konceptuális művészet párhuzamossága jellemez. Bemutatom a művész *Összegyűjtött dokumentumok* című fotórealista festménysorozatát, az *Önmodellezések* című konceptuális sorozatot, illetve a művész további konceptuális alkotásait. Kitérek az *Összegyűjtött dokumentumok* című sorozattal párhuzamosan alkotott realista alkotásokra, a különböző anyagokat, struktúrákat (utcaköveket, paprikákat, filc halmokat, kávészemeket, zsebkendőket) bemutató *Reál-struktúrák* című grafikai és festménysorozatra, a trompe l'oeil hagyományát idéző, felkötözött könyveket ábrázoló festményekre, az emberi írást tematizáló képekre (például a *Szignatúrák* című sorozatra). Szintén elemzem a művész experimentális filmjeit, illetve a könyvobjektusból álló kiterjedt sorozatát is.

A következő, Lakner első „átmeneti” németországi korszakát bemutató fejezet a művész 1975 és 1980 közé eső periódusára fókuszál, különös tekintettel a művész írásos dokumentumokat fotografikus hűséggel ábrázoló festmény-sorozataira (*Schopenhauer*

sorozat, 1975-76 [358-359. kép]), *A festészet számára meghódított lapok* című könyvobjektok csoportjára [4., 366-367. kép], illetve a *Leonardót* [368-369. kép] és *Marcel Duchamp*-ot parafrázáló festményekre [3., 370. kép].

A *Recitációk – idegen nyelven* című fejezet a művész 1980 és 1995 közötti periódusára fókuszál: Lakner 1981-82-ben egy évet New York-ban töltött a PS1 ösztöndíjasaként. A fejezet címe Lakner művészetének egyik alapvető témájára utal. Miután Németországba emigrált, az idézetszerűség egyre fontosabb sajátosságává vált művészetének (magát a recitáció kifejezést Manfred de la Motte használta Lakner műveire⁹⁶), és ezzel párhuzamosan egyre fontosabb témájává vált az idegenség kérdése: az idegen nyelv elsajátítása. A nyelv ezúttal szó szerint is érthető, amennyiben Lakner idegen vendégszövegeket fest meg, illetve a németországi és amerikai közegekben tematizálja a magyar nyelvű szövegek idegenségét. Az idegen nyelv ugyanakkor tekinthető metaforának is: utalhat az idegen közegekkel és idegen stílusokkal való szembesülésre. Lakner László New York-i műveinek mindez meghatározó témájává vált. Ebben az időszakban kezdte meg a művész *Isa pur* című sorozatát, amely az első magyar nyelvemléket tematizálta, illetve ekkor vált az életmű meghatározó szereplőjévé és témájává Paul Celan alakja (*Schwarze Milch* sorozat [403-405. kép]), amely első ízben 1971-ben jelent meg a művész egyik konceptuális alkotásán. A fejezetben sorra veszem New York-ban megkezdett sorozatait (*Isa Pur* képek [379-380. kép], *Fejek és koponyák* sorozat), külön alfejezetben tárgyalom a Celan-motívum alakulását a fejezet határain is túlnyúlva, az 1990-es és 2000-es évekre is kitekintve, megvizsgálom Lakner azon alkotásait, amelyeken a történeti avantgárd kulcsfiguráit parafrázálja (*Duchamp*-, *Rodcsenko*-, *Schwitters*-, *Tatlin*-sorozatok). Külön alfejezetben foglalkozom a művész szkripturális karakterű grafikai tevékenységével, illetve a nyolcvanas években alkotott plasztikáival.

Az utolsó, *Poszt-szkripturális festészet* című fejezetben az 1990-es évektől megkezdett sorozatokat mutatom be: a *Splitterbilder* („Cserép-” vagy „forgácsképek”) című műcsoportot, a *Lettre imaginaire* című festményeket [461. kép], illetve a *Háló* motívumot ábrázoló alkotásokat [462. kép]. Az 1990-es években Lakner művészetében fokozatosan háttérbe szorult a szkripturális festészet. A fejezetben megvizsgálom a művész poszt-konceptuális karakterű „betűképeit”, továbbá azokra az esetekre is kitérek,

⁹⁶ Manfred de la Motte: „Rezitationen” oder „Die Köstlichkeit der Vorwände des Malers beim Schreiben”, in: Jochen Krüper – Manfred de la Motte (Hrsg): *László Lakner. Rezitationen*, kat. Forum Kunst Rottweil, Galerie Heimeshoff, Essen, 1987, o.n.

amikor Lakner – a hetvenes évek után újra – elhagyta a festészet területét: visszatért a fotó médiumához, fényképeit több esetben festménnyel is kombinálta. Az utóbbi években Lakner művészetében egyre fontosabbá vált az önreflexió gesztusa: a művész gyakran újrafesti, újragondolja korábbi alkotásait – a sajátos önidézetek az idő múlására is reflektálnak. A felületek oldottabbá válnak, a festmények ennyiben nem replikának, hanem inkább sajátos remake-eknek tekinthetők. Szintén az idő múlására reflektálnak Lakner azon festményei, amelyeken visszatér a portré műfajához: képzeletbeli portréi a művész saját múltját, illetve a művészet- és kultúrtörténeti múltat is megidézik. A fejezet Lakner a legutóbbi években festett alkotásait is bemutatja, és ezáltal a disszertáció egésze mintegy hatvan évnyi időszakot fog át.

A kronologikus áttekintés egy eddig megíratlan Lakner-monográfia vázlatának is tekinthető. Disszertációmnak ugyanakkor nem pusztán az a célja, hogy a lakneri életművet időrendi sorrendbe rendezett, leíró jellegű fejezetekben bemutassam, hanem igyekszem bizonyos problémaköröket fókuszáltnan bemutatni. Amint azt a *Lakner fésűje* című bevezető fejezetben kifejtettem, az életművel kapcsolatban felmerülő központi kérdésem arra vonatkozik, hogy mi motiválja a művészt – az új folytonos keresésén és a kísérletezés avantgárd igényén túl – egy stiláris és mediális szempontból is ennyire szerteágazó, ha úgy tetszik, középpont nélküli, és egymásnak ellentmondó művészetfelfogásokat magába sűrítő életmű létrehozására. Tézisem a következő: Lakner azért nem kötelezi el magát egyetlen művészetfelfogás mellett sem, mert életműve a különböző művészetfelfogások egymás mellé rendelésére épül. A különböző stílusok a festészet különböző alternatíváit reprezentálják – mindez nem tekinthető teoretikusan megalapozott alkotói program megvalósításának, inkább egy kísérletező alkotói habitus eredménye, amely mégis egy sokrétű, polifonikus, a művészetcsinálás különböző módzatait, eljárásait leképező életművet eredményez. A művész origója a mediális sokrétűség ellenére mindvégig a festészet marad. A lakneri életművet meghatározza a festészet avantgárd kritikája és a klasszikus festészethez való kapcsolódás iránti igény között feszülő ellentét. Lakner nemcsak a művészettörténeti múltat, hanem a kultúrtörténet és az irodalomtörténet fontos alakjait is megidézi, az életmű idézetek, referenciák sűrű hálózataként is leírható. A belső összefüggéseket azonban csakis abban az esetben lehetséges átlátni, ha áttekintéssel rendelkezünk az életmű egészéről.

Dolgozatom azonban nem merül ki az életműnek – és az életmű belső referencia-mezőinek – deskriptív bemutatásában. A fent leírt fejezetekbe beékelődnek hosszabb műértelmező alfejezetek, amelyekben az oeuvre általam kulcsműnek tekintett darabjait

elemzem: ilyen kulcsműként vizsgálom a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1960) [53. kép], az *Engedelmesen* (1966) [130. kép], a *Metamorfózis* (1964-67) [123. kép] és a *Rembrandt tanulmányok* (1966) [88. kép], a *Kötél / Identitás* (1969) [184. kép], az *Önarckép önkioldóval* (1970) [205. kép], a *Leonardo* (1978) [369. kép] , az *Isa Pur* (1981-82) [379-380. kép], a *Celan (Schwarze Milch)* (1983-87) [403. kép], a *Pöttyös* (1990) [448. kép] és a *Palazzo Vecchio kapuja* (2000) [474. kép] című alkotásokat. A disszertációban jelentősen támaszkodom a Laknerről megjelent korábbi publikációim, illetve a Laknerről szóló szakdolgozataim tanulságaira és eredményeire. Disszertációm a korábbi szakdolgozataim tartalmi és módszertani szintézisének is tekinthető: hiszen ezúttal az életmű külön-külön feldolgozott szakaszait egyetlen dolgozat keretei között kísérlém meg bemutatni, miközben a műértelmező fejezetek és az életmű különböző műcsoportjait áttekintő, leíró fejezetek közötti egyensúlyt keresem.

I. 4. Lakner László művészetének recepciótörténete, megjelenései, kapcsolatai (áttekintés)

Lakner László életművének áttekintése előtt azonban megkísérlem végigkövetni a művész recepciótörténetét. Az első alfejezetben a *visszatekintő, összegző jellegű* műveket veszem sorra, a *monografikus kiadványokat és kiállításokat*, illetve sorra veszek néhány olyan korszakra, régióra, irányzatra vonatkozó, összefoglaló jellegű történeti művet (kiállítást vagy kiadványt), amely tágabb összefüggésrendszerben is elhelyezi Lakner László művészetét. A második alfejezetben pedig Lakner művészetének megjelenéseit, illetve a művész kapcsolatrendszerének alakulását, a műveire vonatkozó korabeli reflexiók egy részét tekintem át kronologikus sorrendben. Egyik alfejezetben sem törekszem teljességre, inkább a művész befogadástörténetének alakulását igyekszem vázlatosan bemutatni, folyamatokra és összefüggésekre koncentrálni.

I.4.1. Visszatekintő, összegző kötetek és kiállítások

I.4.1.1. Monografikus kötetek és kiállítások

Ugyan az életmű minden szakaszában jelent meg egy-egy fontosabb összefoglaló igényű írás Lakner László művészetéről – gondoljunk Szabadi Judit 1970-ben megjelent, *Lakner László művészete* című esszéjére,⁹⁷ illetve Thomas Deecke 1979-ben publikált *Malerei und Sujet bei L.L.* (Festészet és szűzsé L.L.-nél), című tanulmányára⁹⁸ –, mégis az 1990-es években jelentek meg az első valódi összegző kiadványok a művész akkora már több mint három évtizedet felölelő munkásságáról. Az első áttekintő kiadványnak a *László Lakner: Index Nr. 1.* című több kötetből álló publikáció tekinthető,⁹⁹ amely Lakner 1994-ben a budapesti Goethe Intézetben rendezett – Emmett Williamsszel közös – kiállításához kapcsolódott.¹⁰⁰ A kiadvány négy kötetből áll. Mindegyik kötet az életmű egyik fontos

⁹⁷ Szabadi Judit: Lakner László festészete, in: Szabadi Judit (szerk): *Képzőművészeti almanach 2*, Budapest, Corvina, 1970, 117–122.

⁹⁸ Thomas Deecke: *Malerei und Sujet bei L.L.*, in: Thomas Deecke (Hrsg.): *László Lakner. Malerei 1974-1979. Eine Auswahl von Bildern und Objekten*, kat. Westfälischer Kunstverein, Münster, 1979, 5–13.

⁹⁹ *Laszlo Lakner. INDEX. Nr.1. Texte & Konzepte, Buchstaben- und Zahlen-Bilder, Buchobjekte, Celan-Bilder mit einem Gespräch von Laszlo Beke und Laszlo Lakner*, kat. Goethe-Institut, Budapest, 1994 (4 kötet, magyar és német nyelven)

¹⁰⁰ A kiállításról lásd Hajdu István és Vadas József kritikáit: Vadas József: Kép szövegelés nélkül, *Magyar Hírlap*, 1994. március 21., 15.; Hajdu István: Lakner László a Goethe Intézetben, *Balkon*, 1994/4., 21.; Hajdu István: Könyv-tár, szó-tár. Lakner László és Emmett Williams a Goethe Intézetben, *Beszélő*, 1994.

szálát, az elmúlt évtizedeken végigvonuló műcsoportját mutatja be. Az *Index* címadással a négyrészes katalógust összeállító művész mintegy utalt arra, hogy a kiadvány felfogható az életmű utóbbi évtizedekben kibontakozó irányainak teljességre nem törekvő, ám mégis reprezentatív mutatójának, jegyzékének. Az *Index* négy műcsoportot emel ki: a *Könyvobjekteket* (1970-1993), a *Koncept-műveket és szövegeket* (1968-1973), a *Betű- és számképeket* (1970-1992), illetve a *Celan-képeket* (1971-1993). Az időhatárok is jelzik, hogy Lakner elsősorban a németországi tevékenységére, illetve annak közvetlen magyarországi előzményeire szorítkozott, ezáltal a válogatásban nem szerepeltek az 1956 és 1969 szürnaturalista és pop arttal összefüggő figurális festményei, illetve az 1970 és 1974 közötti fotórealista festmények, hiszen a kiadvány elsősorban a művész 1970 és 1974 közötti magyarországi és az 1974 és 1993 közötti németországi periódusai közötti átjárásokra fókuszált. Mind a négy kötetet Lakner László és Beke László beszélgetésének egy-egy rövid részlete vezette be. A kiindulópont minden esetben Lakner konceptuális periódusa: a művész a *Koncept-művek és szövegek* című kötetet bevezető nyilatkozatában fogalmazza meg azt a jelenleg is érvényes megállapítását, miszerint „máig is konceptuális festőnek tartom magam.”¹⁰¹ Az *Index* című kötet rávilágít arra, hogy Lakner szkripturális festészetének és irodalmi idézeteket tematizáló festményeinek, kollázsainak és grafikáinak is a művész szemiotikai, lingvisztikai kérdéseket tematizáló konceptuális alkotásai voltak a legfontosabb előzményei, ennyiben félrevezető lehet azokat kizárólagosan a német informel kontextusában vizsgálni.

A kiadványokban a művész Beke Lászlóval folytatott beszélgetésének néhány rövid részletétől eltekintve nem jelent meg szöveges interpretáció. Képek dominálták a köteteket, a legfőbb értelmező gesztus a művek csoportosítása volt. A kiadvány struktúrája összevethető Lakner a Neuer Berliner Kunstvereinen 1975-ben rendezett kiállításához kapcsolódó katalógus szerkezetével, amely szintén 4 egymással összefüggő füzetben (*Bilder* [Képek], *Bücher* [Könyvek], *Filme* [Filmek], *Zettel* [Cetlik]) mutatta be a művész akkor legfrissebb alkotásait.¹⁰² A csoportosítás módja mindkét esetben, 1975-ben és 1994-ben egyaránt azt nyomatékosította, hogy az életmű több szálon fut: a párhuzamosan futó szálak olykor érintkeznek, olykor elválnak egymástól. A különböző

március 17., V/11, 31–32., illetve Gyémánt László esszéjét: Gyémánt László: A Lakner, *Elite*, 1994 márc-ápr., 21.

¹⁰¹ Részlet egy beszélgetésből Beke László és Lakner László között (Budapest, 1993 december), in: *László Lakner: Konzepte & Texte. Koncept-művek és szövegek. Budapest 1968-1973*, in: *László Lakner. INDEX*, 1994, i.m., o.n.

¹⁰² Thomas Deecke (szerk): *László Lakner. Bilder, Bücher, Filme, Zettel*, kat. Neuer Berliner Kunstvereinen und Berliner Künstlerprogramm (DAAD), (Nyugat-)Berlin, 1975

szálak akár lineáris narratívaként is bemutatathatók, ugyanakkor az életmű egészének egyetlen történetként való leírása – a stiláris heterogenitás miatt – mégis nehézségekbe ütközik. A különböző kötetek egymás mellé rendelése azonban lehetővé teszi az egyes műcsoportok összevetését, a belső összefüggések feltárását és az egymással csupán lazán összefüggő alkotások elkülönítését.

Első ízben Thomas Hirsch tett kísérletet a különböző műcsoportok bemutatására egyetlen elbeszélés keretei között a *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* Lakner Lászlóról szóló füzetét kísérő, *Spuren der Geschichte. Zeichen der Malerei* (A történelem nyomai, a festészet jelei) című, 1995-ben megjelent írásában.¹⁰³ Thomas Hirsch tekinthető Lakner László legfontosabb németországi értelmezőjének. Lakner művészetét az 1990-es évek elején kezdte szisztematikusan kutatni. Írásaiban azonban elsősorban Lakner németországi periódusaira fókuszál, a művész korai alkotásait csak érintőlegesen vizsgálja. Mindez általában is érvényes Lakner németországi recepciójára, amelyben a művész figurális festészete és konceptuális periódusa mindössze érintőlegesen jelenik meg.

A hangsúlyok eltolódását Hirsch 1995-ös esszéje is tükrözi, amelyet az *En Lukács könyvem* című könyvobjektről készült 1969-es fényképen kívül kizárólag 1974 utáni Lakner-művek kísérnek. A szöveg fókusza ennek megfelelően az életmű egyik vezérfonalaként írja le az emberi írás és az írásos dokumentumok tematizálását, amely egy egyszerre konceptuális és érzéken megtapasztalható művészi program keretei között valósul meg. Hirsch az írás, a szöveg, a dokumentum felmutatását egyszerre írja le az emlékezés, a dokumentálás és az hommage gesztusaként. A fotóalapú, dokumentumokat ábrázoló festmények kapcsán Hirsch fontos fogalomként hivatkozik a nyombiztosításra (*Spurensicherung*) és a rekonstrukcióra – ezekkel az eszközökkel Lakner egy „individuális enciklopédiát” teremt.¹⁰⁴ Az esszé első ízben tekinti át az életmű legfontosabb szakaszait. Kiemeli a művész kezdeti megismerkedését Max Ernst szürrealizmusával és Stéphane Mallarmé költészetével, mely utóbbi fontos inspirációs forrása Lakner későbbi betű- és hangköltészetének. A szöveg első, *Realismus* című alfejezete a művész 1960 és 1970 közötti műveit vizsgálja, amelyeket társadalmi helyzeteket bemutató *csoportportré*ként ír le. Hirsch kiemeli a *Varrólányok Hitler*

¹⁰³ Hirsch, Thomas: *Spuren der Geschichte, Zeichen der Malerei. Über László Lakner*, in: *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 31, Heft 19, 3. Quartal, Verlage Weltkunst und Bruckmann, München, 1995, 3–11.

¹⁰⁴ Hirsch 1995, i.m., 3.

beszédét hallgatják (1960) [53. kép] című festményt – Lakner 1974-ben megjelent aacheni katalógusát idézve *A Führer beszél* címen hivatkozva rá.¹⁰⁵ Kitér Lakner az amerikai pop arttal összefüggő periódusára. Lakner műveinek az amerikai „előzményekkel” szembeni lényegi különbségét a „kollázs-elv” alkalmazásában, a „nyomtatott betűk” integrálásában, illetve a „motivikus komplexitásban” látja. Hirsch külön ír a társadalmi-politikai témájú művekről, utal a vietnami háborút tematizáló és a „szocialista realizmus kommentáló” alkotásokra. Ugyanakkor a „szocialista realizmus kommentálásának” mikéntjét, illetve az amerikai pop arttal szembeni különbségek részleteit nem bontja ki, ahogy a művész „realista” periódusát folytató fotórealista festményeket sem vizsgálja. Mindezen túl nem helyezi el Lakner korai műveit a korszak magyarországi művészetének kontextusában sem.

A hatvanas évek végén keletkezett művekre csak érintőlegesen utal, hangsúlyozza a konceptuális megközelítés egyre hangsúlyosabbá válását, – némileg pontatlanul – 1968 körül jelölve meg korszakhatárt, ugyanakkor a konceptualizmus magyarországi megjelenésére és annak regionális összefüggéseire nem hivatkozik. A konceptuális művekkel foglalkozó rövid alfejezetben (*Konzeptionelle Ansätze*) mindössze Lakner könyvműveire tér ki: az *Én Lukács könyvem* című objektre, illetve a fellógatott könyveket ábrázoló trompe l’oeil festménysorozatra, az írás és a szöveg jelentőségét hangsúlyozva az életműben.

A *Die Schrift* című alfejezet szintén az írás, a betű, a hang jelentőségét nyomatékosítja Lakner konceptuális művészetében olyan művekre hivatkozva, mint a *Protesztvers (TUKTUK) (Nyelvgyakorlat reggelre)* (1970-71) [311. kép], illetve az *Emlék 2.* (1975) [317. kép] című experimentális filmre, amelyen a művész könyveket pusztít el egy iratmegsemmisítőben. A korai műveket bemutató fejezetek mintegy előkészítik a németországi alkotások bemutatását: Hirsch mindvégig a kézírás és a szöveg dominanciáját hangsúlyozza a lakneri életműben. Lakner írott dokumentumokat monumentális méretben ábrázoló „írás-képeire”, a művész átfestett könyvobjektjeire, továbbá a *Duchamp* jegyzeteit feldolgozó festmények sorára utal (*Hinwendung zu den „Schriftbildern”* alfejezet), majd külön alfejezetben tér ki a Celan-képekre (*Die Celan-Bilder*) és az *Isa pur* sorozatra (*Weiteres Todesmotiv*), a sort a *Fejek és koponyák* című műcsoporttal zárva. Hirsch Lakner Celan-festményei kapcsán a *képtörténet* (Bild-

¹⁰⁵ Becker, Wolfgang (Hrsg): *Laszlo Lakner. Gesammelte Dokumente. 1960-1974*, kat. Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen, 1974, o.n.

Geschehen) kifejezést használja, a gesztusok és a képrétegek dinamikáját érzékletesen körülírva.¹⁰⁶

Míg Thomas Hirsch szövegének az írás, a nyomhagyás és az emlékezés voltak a legfontosabb hívószavai, és a Lakner-életmű egészét a művész németországi periódusát domináló szkripturális művek összefüggésében vizsgálta, addig Brendel János Lakner-monográfiájában a művész konceptuális periódusa kapta a legnagyobb hangsúlyt.¹⁰⁷ Ez a kötet az eddig megjelent legnagyobb terjedelmű monografikus kiadvány Lakner művészetéről. A magyar származású, ám Poznańba költözött Brendel az 1970-es évek fontos művészetszervezője volt, aki jelentős szerepet játszott a magyar neoavantgárd lengyelországi bemutatkozásaiban.¹⁰⁸ Brendel kötete kizárólag Lakner „budapesti munkásságát” vizsgálja, azon belül is az 1959 és 1973 közötti alkotásokat. A kezdő időpont a művész utolsó főiskolai évére esik, így a monográfia nem tárgyalja a művész legkorábbi alkotásait, sőt, valójában a diplomázás utáni időszakkal kezdi meg az elbeszélést, a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című 1960-as festménnyel [53. kép].¹⁰⁹ A szerző nem sorakoztat fel érveket a kezdő és a záródátum kiválasztása mellett, nem ad magyarázatot arra, hogy miért nem tárgyalja az 1959 előtti, illetve az 1973 utáni budapesti alkotásokat (a művész csak a következő évben, 1974-ben hagyta el az országot). A címben megjelölt dátumok esetlegességétől eltekintve a monográfia következetes periodizációt követ: külön tárgyalja a művész *szürnaturalista* (1959-1963), pop arthoz köthető (1964-67 és 1968-70), fotórealista (1970-73) és „koncept-arthoz” sorolható (1970-73) műveit, továbbá külön fejezetet szentel a könyvműveknek (1970-∞). A pop arhoz kötődő periódust két részre bontja: külön vizsgálja a művész „Rembrandt szemüvegén keresztül” festett műveit, illetve az 1968 és 1970 közötti, a későbbi, konceptuális alkotások felé mutató képeket. Az egymással összefüggő fotórealista és konceptuális alkotásokat egy „kettős stratégia” két aspektusaként mutatja be. Brendel kötete első ízben összegezte Lakner korai művészetét. A kötet tényszerű pontatlanságainak és a szöveg gyakori szintaktikai hibáinak ellenére is napjainkig ez a kiadvány tekinthető a Lakner korai művészetére vonatkozó legfontosabb forrásnak, amely korábban sosem látott, széles merítést közöl korabeli dokumentumokból,

¹⁰⁶ Hirsch 1995, i.m., 7.

¹⁰⁷ Brendel 2000, i.m.

¹⁰⁸ Példa erre a varsói Foksal Galéria magyar csoportos kiállítása: *st.jauby – jovanovics – lakner – miklós – pauer – tot*, Galeria Foksal, Varsó, 1972), illetve Lakner bemutatkozása 1973-ban – Bak Imrével – a poznańi Galeria Akumulatory 2-ben.

¹⁰⁹ Brendel 2000, i.m., 15.

művekből és szövegekből.¹¹⁰ A kötet eredetileg egy az életmű egészét feldolgozó monográfia első köteteként íródott, ám a második, Lakner „Berlinben, Essenben és New Yorkban”¹¹¹ született műveit bemutató második kötet végül sohasem készült el.

Szintén sosem jelent meg Hegedüs Orsolya Brendel János kötetével egyidejű szakdolgozata, amely Lakner 1960 és 1970 közötti korszakát dolgozta fel, elsősorban másodlagos források alapján. Sajnálatos, hogy Lakner művészetének eddigi legfontosabb összefoglalásai a művész 2004-ben rendezett retrospektív kiállítása előtt jelentek meg, így az írás idején egyik szerző sem láthatta együtt az életmű különböző műcsoportjait. A *Metamorfózis* című kiállítást a művész magyarországi és németországi korszakának két fontos szakértője, Néray Katalin és Thomas Hirsch rendezte.¹¹² Lakner retrospektív tárlata volt a Ludwig Múzeum utolsó Budai Várban rendezett kiállítása: a tárlat megtöltötte a múzeum teljes épületét, és ekként léptékét tekintve az intézmény valaha volt legnagyobb önálló kiállítása volt. A tárlat kronologikus rendszerben mutatta be Lakner életművének alakulását. Külön emeleten szerepeltek a Magyarországon és a Németországban készült alkotások, a „magyar” periódusokat bemutató szekciókba csak egy-egy esetben ékelődtek be későbbi művek (így a hatvanas évekbeli *Danae* [108., 114. kép] című alkotások mellé rendelődött a művész 2002-ben alkotott *Danae* című fotóműve [477. kép]), illetve szintén a magyar korszakokat bemutató szinten jelent meg az *Hommage à Ferenczy* (1994-2004) [476. kép] című alkotás feltehetően a téma „magyar vonatkozásai” miatt.

A későbbi művek játékos beillesztésétől eltekintve a kiállítás stiláris szempontok szerint csoportosította a művész korai alkotásait: külön egységben jelentek meg a pop arthoz, a szürnaturalizmus köthető alkotások, a konceptuális és a fotórealista művek. A magyarországi éveket bemutató emelet alatti szinten a művész németországi periódusait mutatta be a tárlat erős szelektivitással, helyenként összetartozó műcsoportokra fókuszálva (*Isa pur* [379-380. kép] és *Schwarze Milch* [403-405. kép] sorozatok, *Lettre imaginaire* [461. kép], posztkonceptuális fotóművek), máskor egy-egy motívumra koncentrálna (számok, kézírás). A tárlat földszinti nyitóterében a *Bábel* [452. kép] című

¹¹⁰ A mű legélesebb kritikáját Gyárfás Péter (Gyárfás Péter: Arcképvázlat a hetvenes évekből. Brendel János: Lakner László, rec., *Holmi*, 14., 2002/4., 540–547.; Gyárfás Péter: Száj, rózs, könyv, *Élet és Irodalom*, 2001. augusztus 17.), illetve P. Szűcs Julianna fogalmazta meg (P. Szűcs Julianna: Örömtelen házfogalás, *Népszabadság*, 2004. december 18., 11., elérhető: <http://nol.hu/archivum/archiv-345188-161135>, utolsó letöltés: 2017. 09. 04.).

¹¹¹ Brendel 2000, i.m., 11.

¹¹² Lakner László: *Metamorfózis*, Ludwig Múzeum, Budapest, 2004. november 04. - 2005. január 30.

plasztika jelent meg, a körfolyosón az újabb művekből mutattak be a kurátorok egy stílár és motívus szempontból is szerteágazó válogatást.

Ugyan a kiállítás rendkívül nagy számú művet mutatott be, mégis jelentősek voltak a hiányok és a lyukak. Nem szerepeltek a tárlaton a 2004-ben nem hozzáférhető alkotások, az akkor még lappangó *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1960) [53. kép], a *Metamorfózis* (1964-67) [123. kép], hiányzott egy-egy múzeumból nehezen kölcsönözhető kulcsmű (például: *Önarckép önkiodóval*, 1970, Galleria degli Uffizi [205. kép]; *Paul Cézanne*, 1976, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam [360. kép]). A tárlat lényegében lemondott Lakner grafikai munkásságának bemutatásáról (jóllehet ezek a művek teszik ki az életmű legnagyobb részét), a konceptuális művek pedig súlyokhoz és mennyiségükhöz képest elenyészően jelentek meg (például az *Önmodellezések* című sorozatot mindössze az *Hommage à Kopernikusz* című alkotás [265. kép] 2000-es években készült remake-je reprezentálta). A tárlaton szintén alig jelentek meg a művész életműve szempontjából kiemelkedően fontos, emigráció utáni átmeneti évek (1974-76), nem szerepelt például a *Schopenhauer* című festmény-sorozat [358-359. kép], amely a művész magyarországi és németországi periódusait összekötő legfontosabb láncszemek egyike.

A tárlat legnagyobb hiányosságát mégsem a kulcsművek kimaradása jelentette, hanem az a körülmény, hogy a kiállításához kapcsolódó katalógus csak kevésbé pótolta az életmű tudományos feldolgozásával kapcsolatos deficitet. Néray Katalin igazgatói bevezetőjét,¹¹³ és Konrád György a kiállítás megnyitóján elhangzott személyes esszéjét¹¹⁴ ugyanis mindössze két tanulmány, Thomas Hirsch a művész 1974 utáni műveire fókuszáló írása,¹¹⁵ illetve Brendel János a művész Celan-parafrázisait vizsgáló esszéje követte,¹¹⁶ az életmű egészére, annak „metamorfikus” karakterére, illetve a magyarországi korszakokra, továbbá az életmű „magyar” és „német” szakaszainak összefüggéseire egyetlen írás sem reflektált.

A hiányosságok ellenére sem megkérdőjelezhető, hogy a *Metamorfózis* című kiállítás Lakner László recepciótörténetének eddigi legfontosabb állomása, továbbá

¹¹³ Néray Katalin: Lakner László, in: Thomas Hirsch – Néray Katalin (szerk.): *Lakner László. Metamorphosis*. kat. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004, 7–8.

¹¹⁴ Konrád György: Lakner, in: Thomas Hirsch – Néray Katalin (szerk.): *Lakner László. Metamorphosis*. kat. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004, 11–13.

¹¹⁵ Thomas Hirsch: Un soir serein. Lakner László művészetének aspektusai 1974 után (Nagy Edina ford.), in: Thomas Hirsch – Néray Katalin (szerk.): *Lakner László. Metamorphosis*. kat. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004, 17–25.

¹¹⁶ Brendel János: Hommage à Celan, in: Thomas Hirsch – Néray Katalin (szerk.): *Lakner László. Metamorphosis*. kat. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004, 71–75.

műfaját tekintve az Iparterv-generációhoz köthető legnagyobb szabású és legkomplexebb monografikus kiállítások közé tartozik. A kiállítás kapcsán első ízben bontakozott ki diskurzus Lakner László életművéről és annak befogadásáról a magyarországi szakmai fórumokon. A kritikák között akadtak monografikus áttekintésnek beillő cikkek (Dékei Krisztina, Sinkovits Péter),¹¹⁷ az életmű belső logikáját vizsgáló esszék (Beke László),¹¹⁸ volt kritika, amely az életművet a festészet elmélete és az identifikáció felől közelítette meg (Hajdu István),¹¹⁹ ám mindemellett Lakner „németországi” életművének befogadásáról (illetve befogadhatóságáról) is kibontakozott egy vita. Feltehetően P. Szűcs Julianna Lakner Németországban alkotott műveit rendkívül élesen bíráló cikkére¹²⁰ is reflektált Mélyi József *Lakner László befogadása* című írásában.¹²¹ P. Szűcs kritikájában szembeesíti Lakner magyarországi és németországi életművét, az előbbit az „erős, okos, karcos, borzoló”, az utóbbit „felejtető, karakter nélküli, bánatosan puha” jelzőkkel illetve P. Szűcs helyenként olyan megdöbbenő és érvekkel alá nem támasztott (a tárlaton bemutatott, érzéki felületalakításra épülő alkotásokat szemlélve alá sem támasztható) megállapításokra épülő kritikája, mint hogy „Lakner [...] végzetesen és visszavonhatatlanul nem hitt, és talán ma sem hisz a képzőművészet érzéken érvényes jövőjében”, mintegy öntudatlanul is demonstrálta azt, hogy Lakner Németországban létrehozott alkotásainak 2004-ig, de a mai napig sem nem történt meg a magyarországi befogadása. Mélyi József szövege rendkívül pontosan és érzékletesen reflektált erre a kérdésre, problémára: „vajon a magyar művészettörténet, a hazai közönség befogadja-e a harminc éve nagyrészt Németországban élő Lakner László művészetét? Vagy másképp, sarkosabban fogalmazva: lefordítható-e Lakner festészete?”¹²² Mélyi a hatvanas és hetvenes években többnyire kényszerből emigrált, meghatározó magyar művészek „történelmi ollóval kettévágott”, és később a visszatérés pillanatában „értelmezési vákuumba került” életművének befogadásával kapcsolatos súlyos kérdésekre utalt, elsősorban a szintén Németországba emigrált – és ott Laknerhez hasonlóan jelentős karriert befutott – Tót Endre hasonlóképp „kétoldalú” recepciótörténetére hivatkozva

¹¹⁷ Dékei Krisztina: Tülluépni az időu – Lakner László Metamorfóziái, Lakner László: Metamorfózií, *Balkon*, 2005/1, 17–21.; Sinkovits Péter: Rózsák és könyvbalták. Lakner László pályaképe és retrospektív kiállítása, *Új Művészet*, 2005. április, XVI/4., 8–13.

¹¹⁸ Beke László: Lakner visszauéz. Összefüggések, elágazások és visszacsatolások, *Élet és Irodalom*, 2005. január 21, 30.

¹¹⁹ Hajdu István: Megfestett festészet. Metamorfózií. Lakner László életmű-kiállítása, *Magyar Narancs*, 2004. december 16., 88–89.

¹²⁰ P. Szűcs 2004, i.m.

¹²¹ Mélyi József: Lakner befogadása, *Műértő*, 2005. január, VIII/1, 7.

¹²² Mélyi 2005, i.m., 7.

párhuzamként. A „lefordíthatóság” kérdése Lakner László esetén különösen találó metafora, hiszen a nyelvek, a kultúrák, az identitások, a motívumok és a kontextusok lefordíthatóságának kérdése Lakner életművének központi dilemmái közé tartozik. Valóban jelentős kérdés, mennyiben és miképp fordítható le Lakner „magyarországi életműve” a német közönség számára, és miképp prezentálható a „németországi életmű” magyar kontextusban. A budapesti Ludwig Múzeumban rendezett nagy retrospektív kiállítás többek között ezekre a kérdésekre is ráirányította a figyelmet. Az életmű kétirányú „lefordításának” kísérlete azonban továbbra is várat magára: Németországban eddig nem rendeztek Lakner László életművéről monografikus igényű múzeumi kiállítást, Magyarországon pedig 2004-2005 óta nem nyílt lehetőség az újabb kutatási eredmények múzeumi bemutatására, és a nagy retrospektív kiállításon felvetett kérdések újragondolására.

A *Metamorfózis* című kiállítás egy szűkített, a művész konceptuális alkotásaira és Celan-parafrázisaira fókuszáló változatát 2004-ben bemutatta a varsói Zachęta (majd a poznańi Galeria Sztuki),¹²³ 2006-ban pedig a művész 70. születésnapján Berlinben a Collegium Hungaricum mutatott be (S. Nagy Katalin rendezésében) egy reprezentatív válogatást a művész 1960-as években készült alkotásaiból, kiegészítve azt néhány Németországban keletkezett művel.¹²⁴ Ám a szélesebb körű, retrospektív áttekintés és egy újabb múzeumi bemutatás napjainkig is várat magára. A hiányt csak részben pótolta a Lakner könyvműveit áttekintő – Konrád György, Thomas Hirsch és Matthias Flügge írását tartalmazó – 2009-es,¹²⁵ és a budapesti *Futball projektet* bemutató – Thomas Hirsch rövid bevezetőjével megjelent – 2010-es önálló kiadvány,¹²⁶ az életmű különböző szakaszaiból származó műveket egy térben bemutató 2015-ös önálló kiállítás a berlini Galerie Georg Nothelferben,¹²⁷ a művész konceptuális működését bemutató tárlat és

¹²³ Brendel János (szerk): *László Lakner. Prace konceptualne & W holdzie Celanowi* (angol és lengyel nyelven), kat. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki Warszawa, Varsó, 2004

¹²⁴ *László Lakner „real”*. Budapest – Berlin 1956-2006. *Képek német és magyar magánygyűjteményekből*, kat. Collegium Hungaricum, Berlin, 2006

¹²⁵ Konrád, György – Flügge, Matthias – Hirsch, Thomas: *László Lakner. Buchwerke. 1969-2009*, Otto Meissners Verlag, Berlin, 2009

¹²⁶ *László Lakner. Fussball im Museum der Schönen Künste*, Edition Eleven + 1 – Niessen Art-Print Publishers, Essen, 2010

¹²⁷ *László Lakner: Spuren – Bilder, Zeichnungen, Konzeptuelle Arbeiten*, Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 2015. május 23. – 2015. június 27.

kisméretű katalógus a bécsi Collegium Hungaricumban 2016-ban,¹²⁸ illetve az általam jegyzett 2016-os kismonográfia Lakner művészetéről.¹²⁹

A monografikus feldolgozások, áttekintések mellett szintén fontos kiemelni a Lakner Lászlóval készült nagyobb lélegzetű, visszatekintő jellegű interjúkat, amelyek alapvető forrásai a teljes életmű feldolgozásának. Ezek közül kiemelkedik Szentesi Edit 1988-ban készített interjúja Lakner László hatvanas évekbeli korszakáról,¹³⁰ amely a mai napig a kutatás legfontosabb forrásának tekinthető a korszakban született Lakner-művekre vonatkozóan. Szentesi Edit interjúján túl szintén fontos forrásnak tekinthetők – a teljesség igénye nélkül – Gyárfás Péter,¹³¹ Sinkovits Péter,¹³² Topor Tünde,¹³³ Varga Marina¹³⁴ és Geskó Judit¹³⁵ a művésszel különböző időpontokban készített, visszatekintő interjúi.

Jelen dolgozat – reményeim szerint – Lakner teljes életművének első komplex monografikus feldolgozásaként jelentősen pótolhatja az életmű befogadásának hiányait, és talán megnyithatja az utat az életmű újabb – talán nem csak Magyarországon, hanem egy külföldi helyszínen is megjelenő – retrospektív igényű múzeumi kiállítása felé.

I.4.1.2. Korszakfeldolgozások (esetek)

Lakner László a magyar, illetve a nemzetközi kánonban betöltött helyét tükrözi, hogy az összes jelentős magyar és számos meghatározó német közgyűjteményben – illetve gyakran az adott gyűjtemények állandó kiállításain is – megtalálhatók az alkotásai,¹³⁶

¹²⁸ László Lakner: *Referenzen. Konzeptuelle Werke*, Dávid Fehér ed., kat. Collegium Hungaricum, Wien, 2016

¹²⁹ Fehér Dávid: *Lakner László*, 2016, i.m.

¹³⁰ Szentesi Edit: Beszélgetés Lakner Lászlóval (1988. október 8. és 10., MNG adattár: 23117/1990), in: Nagy Ildikó (szerk): *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*, kat. Magyar Nemzeti Galéria, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest, 1991, 125–137.

¹³¹ Gyárfás Péter: A festészet szabadságát keresve. Esseni beszélgetés Lakner Lászlóval, *Mozgó Világ*, 1986/9., 94–111.

¹³² Sinkovits Péter: Progresszív álmok. Beszélgetés Lakner László festőművésszel, *Új Művészet*, 2005. április, XVI/4., 4–7., újraközölve: in: Sinkovits Péter: *Szabadság a rendben. Válogatott interjúk*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 2008, 199–204.

¹³³ Topor Tünde: „Az utókor kiszámíthatatlan” (Interjú Lakner Lászlóval), *Élet és Irodalom*, XLV/38, 2001. szeptember 21, 11–12.

¹³⁴ Varga Marina: Kísérleti helyzetek. Nyomkövetés Lakner Lászlóval: pop art, fotórealizmus és koncept, *Műértő*, 2015. június, 10–11.; Varga Marina: Realizmus és konceptmunkák. Második beszélgetés Lakner Lászlóval, *Műértő*, 2016. december – 2017. január, 12.; Varga Marina: A gondolat születése érdekelt. Harmadik beszélgetés Lakner Lászlóval, *Műértő*, 2017. március, 7.

¹³⁵ Geskó Judit: A Szépművészeti Múzeum képei az emlékezet terében, II. rész: Beszélgetés Lakner Lászlóval, *Artmagazin*, 2016/3, 16–19.

¹³⁶ A Lakner műveit őrző közgyűjtemények listáját lásd a dolgozathoz mellékelt *Dokumentáció „Adattár”* című részében.

továbbá a művész fontos német művészeti lexikonokban is szerepel.¹³⁷ A huszadik századi magyar művészettel foglalkozó művészettörténeti összefoglalásoknak elmaradhatatlan szereplője Lakner,¹³⁸ illetve az eddig megjelent legfontosabb – Piotr Piotrowski által írt – hidegháborús kelet-közép-európai művészettörténeti összefoglalóban is jelentős hangsúllyal jelenik meg.¹³⁹

Jelenleg nincs lehetőség arra, hogy Lakner megjelenéseit szisztematikus bemutassam a jelentősebb korszakfeldolgozásokban, inkább a művész recepciójának bizonyos mintázatait, és ezek az utóbbi évekbeli elmozdulásait vizsgálom. Az összefoglaló kiállításoknak és kiadványoknak (melyek igen gyakran kiállítási katalógusok) két nagyobb csoportja különíthető el: vannak esetek, amikor a vizsgálat tárgya egy korszak és egy régió (tágabban a hidegháború és a keleti blokk), más esetekben pedig bizonyos művészeti tendenciákra fókuszálnak a kutatások (pop art, fotórealizmus, konceptuális művészet).

Az első – Lakner László művészete szempontjából releváns – jelentős korszakfeldolgozás, a Magyar Nemzeti Galéria *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben* című tárlata volt (rendezte Beke László, Dévényi István, Horváth György; a katalógust szerkesztette Nagy Ildikó). Az 1991-ben megnyílt kiállítás a korszak újragondolt, „korrigált” elbeszélését kínálta, amely a hatvanas években az állam által támogatott, és a korszak meghatározó intézményeit domináló művészet bemutatásával szemben nagyobb hangsúlyt fektetett a hatvanas évek túrt és esetenként

¹³⁷ A *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* Thomas Hirsch által írt, terjedelmes Laknerről szóló cikkét korábban már idéztem (Hirsch 1995); ezen kívül a Karin Thomas és Gerd de Vries által jegyzett *DuMont's Künstlerlexikon*ban egy rövid cikk olvasható Laknerről (vö. Karin Thomas – Gerd de Vries: *DuMont's Künstlerlexikon von 1945 bis zur Gegenwart*, DuMont (Kunstaschenbücher), Köln, 1979² [első kiad: 1977], 214.; ill. ld. Thomas, Karin (Hrsg.): *Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts – Künstler, Stile und Begriffe*, DuMont, Köln, 2000, 231), akárcsak a Taschen kiadó Ingo F. Walther által összeállított *Művészlexikon*ában (a Karl Ruhrberg-féle 20. századi művészettörténeti összefoglaló melléklete) (vö. Walther, Ingo F.: *Künstlerlexikon [Művészlexikon]*, in: Walther, Ingo F. (szerk): *Kunst des 20. Jahrhunderts [Művészet a 20. században]*, Taschen, Köln, 2004, 756., az oldalszám a magyar kiadásra vonatkozik)

¹³⁸ Pl. Németh Lajos: *Modern magyar művészet*, Corvina, Budapest, 1968, 143, 125.; András Gábor – Pataki Gábor – Szücs György – Zwickl András: *Magyar Képzőművészet a 20. században*, Corvina, Budapest, 1999, 159., 161., 162., 167., 169., 170., 172., 174., 182., 183., 185., 202., 207.; Knoll, Hans (Hrsg): *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*, Verlag der Kunst, Dresden, 1999, 44., 48-49., 166., 186., 191., 193., 202-203., 210., 221., 238.; Sietz, Barbara (Hrsg.): *Zeitgenössische Kunst aus Ungarn. Malerei, Skulptur, Installation, Videokunst*, Matthes & Seitz, München, 1999, 153-161.; Beke László: A 20. század képzőművészete, in: Beke László – Gábor Eszter – Prátfalvi Endre – Sisa József – Szabó Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*, Corvina, Budapest, 2002, 303-398 (Laknerről: 348., 356., 358., 367., 368., 369., 376., 394., 423.); Bellák Gábor – Jernyei Kiss János – Keszler Katalin – Mikó Árpád – Szakács Béla Zsolt: *Magyar művészet*, Corvina, Budapest, 2009, 340, 341.

¹³⁹ Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, London, 2009 (első kiad: Poznań, 2005; ford. Anna Brzyski), 101, 102, 158, 72, 161, 162, 213, 109, 243, 273, 281, 285, 322, 323-6, 158, 159, 160. (a kötet eredeti lengyel kiadásának a címlapján Lakner *Európa* plakátjának részlete szerepel.)

tiltott művészeti tendenciáira. A tárlat alcímében az „új törekvések” kifejezés a progresszív művészet előtérbe helyezését nyomatékosította. A katalógusban az egyetlen képzőművészeti tárgyú tanulmányt Beke László írta.¹⁴⁰ A szöveg a korszak „művészetének rejtett dimenzióit” vizsgálta, a bevezetőben a szerző – a kiállítás koncepciójának megfelelően – hangsúlyozza, hogy a hatvanas évek „progresszív”, „modernista, avantgárdista” tendenciáinak jellemzését kísérli meg, elsősorban stíluskritikai eszközökkel.¹⁴¹ A lírai és a geometrikus absztrakció különböző változatainak bemutatása után Beke kitér a figurális festészet bizonyos jelenségeire: Laknert a *szürnaturalizmus* és a *pop art* kapcsán említi, majd a szöveg zárásában utal a konceptualizmus megjelenésére, illetve arra, hogy több művész (Attalai Gábor, Erdély Miklós, Jovánovics György, Konkoly Gyula, Lakner László, Perneczky Géza, Szentjóby Tamás) tevékenységében már az 1960-as évek végén is megjelenik a konceptualizmus. A tanulmány csak röviden érinti a szürnaturalizmus és pop art kérdéskörét. A tendenciákat elsősorban a nyugati művészet összefüggésrendszerében tárgyalja (a szürnaturalizmus kapcsán a „Max Ernst-i frottázs különböző derivátumairól” ír,¹⁴² „a pop art magyarországi változatai” című részben Lakner kapcsán Larry Rivers, Jim Dine és Andy Warhol hatását nyomatékosítja¹⁴³). A kiállításon Lakner művészete a szürnaturalizmus és a pop art összefüggésében jelent meg (*Kövek*, 1961 [42. kép]; *Politechnikai szertárszekerény*, 1962-64 [64. kép]; *Rembrandt tanulmányok*, 1966 [88. kép]; *Menekülő*, 1966 [136. kép]; *Száj*, 1969 [143. kép]), az életmű kontextualizálását segítette Szentesi Edit – korábban említett – hosszú interjúja a művésszel.¹⁴⁴

Ugyan az 1991-es *Hatvanas évek* kiállítással kapcsolatban már a tárlat megnyitásának idején is számos kérdés és kétely megfogalmazódott,¹⁴⁵ legközelebb két évtizeddel később kezdeményeztek a korszak egészét vizsgáló, átfogó kutatásokat, jóllehet a terület bizonyos szegmensei, részproblémái megjelentek összefoglaló kötetekben és kiállításokon az 1990-es és a 2000-es években is.¹⁴⁶ A 2010-es években

¹⁴⁰ Beke László: Az 1960-as évek művészetének rejtett dimenziói, in: Nagy Ildikó (szerk): *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. i.m., 1991, 21–27.

¹⁴¹ Beke 1991, i.m., 22.

¹⁴² Beke 1991, i.m., 24.

¹⁴³ Beke 1991, i.m., 25.

¹⁴⁴ Szentesi 1991 i.m.

¹⁴⁵ Például: P. Szabó Ernő: Remekművek, légüres térben. Beszélgetés Körner Évával, *Új Művészet*, 1991/7, 4-10. Pataki Gábor: „Csak a saját értékítéletemre támaszkodhattam”. Beszélgetés Szabadi Judittal, *Új Művészet*, 1991/9, 10-13, 72-74.

¹⁴⁶ Gondoljunk például a Szombathelyi Képtár *A magyar neoavantgárd első generációja 1965-72* című tárlatára, amely azonban kizárólag az évtized második felét, és azon belül is kizárólag az ún. neoavantgárd tevékenységét vizsgálta. A kiállításhoz katalógus is kapcsolódott, ám ebben sajnos tanulmányok nem

több fontos kiállítás és kutatási program is kísérletet tett az 1960-as évek művészetének új szempontú bemutatására. Az egyik ilyen program volt a Magyar Tudományos Akadémia és a Ludwig Múzeum *Hosszú hatvanas évek* című kutatási projektje (2010-2013), amely a hatvanas évek korszakhatárait jelentősen kiterjesztette (1956-tól 1972 körül),¹⁴⁷ a másik a Kassák Múzeumban megvalósult, Sasvári Edit által vezetett, *A hatvanas-hetvenes évek magyar művészetének komplex kutatási programja* (2014-2016).¹⁴⁸ Szintén egy új elbeszélés kidolgozását kísérlete meg a Magyar Nemzeti Galéria *Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958-1968)* című 2017-ben megnyílt, Petrányi Zsolt által rendezett kiállítása. A *Hosszú hatvanas évek* kutatásnak, illetve később a Kassák Múzeum kutatásának egyaránt fontos célja volt a korszak magyar művészetét regionálisan kontextualizálni (a nyugati referenciák hangsúlyozása helyett),¹⁴⁹ illetve a stílustörténeti szempontok elemzésén mellett hangsúlyosan vizsgálni a korszak vizuális kultúráját. Szintén fontos mozzanatnak tekinthető a „tiltott”, a „támogatott” és a „túrt” művészet közhelyszerűen alkalmazott kategóriáinak az újragondolása, és a (kultúrpolitikai) szűrkezónák vizsgálata. Ez lehetett volna a Magyar Nemzeti Galéria *Keretek között* című kiállításának is az egyik kulcskérdése: a tárlat ugyanis nem a rendszerváltás utáni tárlatokat domináló „progresszív” tendenciákra fókuszált,¹⁵⁰ hanem a korszak államilag támogatott művészetére, az 1960-as években kibontakozó „szocialista modernizmusra”, és ezt a modernista gondolkodásmódot kísérelte meg elhelyezni a hidegháború különböző színterein más-más kontextusban, ám hasonló formanyelvvel jelentkező modernista vizuális kultúra és képzőművészet („cold war modern”¹⁵¹) nemzetközi összefüggésrendszerében.

szerepelnek, kizárólag dokumentumok és reprodukciók. Vö. *A magyar neoavantgárd első generációja 1965-72*, Reczetár Ágnes szerk., kat. Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1998

¹⁴⁷ Vö: Andrási Gábor – Pataki Gábor: A hosszú hatvanas évek. Paradigmaváltás a magyar művészetben, *Ars Hungarica*, 2011/3, 4–5. A kutatás eredményeként megjelent publikációk: *Ars Hungarica*, 2011/3. (A hosszú hatvanas évek); *Acta Historiae Artium*, Tomus 56, 2015 (The Long Sixties)

¹⁴⁸ A kutatás eredményeként megjelent publikáció: Sándor Hornyik, Edit Sasvári and Hedvig Turai eds.: *Art in Hungary 1956-1980: Doublespeak and Beyond*, Thames & Hudson, London, 2018

¹⁴⁹ Ekkor már olyan – vitatottságuk ellenére is – fontos regionális fókuszú összefoglaló kiállításokra és katalógusaira is lehetett támaszkodni, mint az 1994-es *Europa, Europa (Europa, Europa - Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1994), illetve az *Aspekte/Positionen (Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa*, Lóránd Hegyi ed., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1999). Lakner László mindkét kiállításon szerepelt.

¹⁵⁰ *Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)*, kat. Magyar Nemzeti Galéria 2017, i.m.

¹⁵¹ Vö. David Crowley and Jane Pavitt, eds., *Cold War Modern: Design 1945–1970*, Victoria and Albert Museum, London, 2008

Talán több véletlennél, hogy mindhárom esetben – a két kutatási projektben és a múzeumi kiállításon is – jelentős hangsúllyal jelent meg a szürnaturalizmus és általában a figurális festészet kérdésköre,¹⁵² és ennek kapcsán Csernus Tibor, illetve Lakner László korai festészete, amelynek kultúrpolitikai pozíciója ellentmondásos volt: figurális festészetként esetenként kompatibilisnek bizonyult a realizmussal kapcsolatos hivatalos várakozásokkal, ugyanakkor sokrétű ironiája és a szürrealista festészettechnika invenciózus adaptálása miatt mégis kultúrpolitikai szempontból „problematikussá” vált. A művészek a „támogatott” és a „tiltott” kategóriák közötti sajátos köztes helyzetének elemzése révén kimutathatók a magyarországi kultúrpolitika bizonyos belső ellentmondásai, ugyanakkor művészetük vizsgálható a realizmus az egykori keleti blokkban megjelenő különböző változatainak kontextusában is. A szürnaturalizmusnak és általában a figurális festészet új formáinak beható vizsgálata központi jelentőséggel bírhat azokban a kutatásokban, amelyek a „támogatott” és a „tiltott”, a „hivatalos” és az „ellenzéki” közhelyszerű dichotómiájának a meghaladását tűzik ki célul. Míg Lakner művészete korábban – például az 1991-es *Hatvanas évek* kiállítás esetén – elsősorban a nyugati orientáció szempontjából bizonyult kulcsfontosságúnak, addig jelenleg nem pusztán a nyugati művészetre vonatkozó információszerzés miatt, hanem – a későbbiekben részletesebben vizsgálendő – sajátos pozíciója miatt is: ellenzéki álláspontja ellenére is sporadikusan jelen volt „hivatalos” fórumokon is.

A realizmus és az „új figuráció” története iránt nemcsak a hazai kutatásokban, hanem a 2010-es években a nemzetközi szintén is jelentősen megnövekedett az érdeklődés. Ennek mintegy emblematikus példája a pop art fogalmának újragondolása a közelmúltban. A pop art magyarországi történetének Lakner László a kulcsfigurái közé tartozik. A pop artot vizsgáló nemzetközi kutatások és kiállítások tükrében Lakner László korai művészete is új megvilágításba kerül. 2015-ben három jelentős kiállítás tett kísérletet a pop art történetének újragondolására: a londoni Tate Modern *The World Goes Pop*,¹⁵³ a minneapolis-i Walker Art Center *International Pop*,¹⁵⁴ illetve a kölni, a bécsi és

¹⁵² Elsősorban Hornyik Sándor tanulmányaiban: vö. Hornyik Sándor: A szürnaturalista kísérlet: Csernus Tibor és a szocialista realizmus, *Ars Hungarica*, 2011/3, 7–19.; Sándor Hornyik: Aesthetics in the Shadow of Politics. Surnaturalism and Magical Socialist Realism in Hungary in the Early Sixties, *Acta Historiae Artium*, Tomus 56, 2015, 323–332.; Hornyik Sándor: A szocialista spektakulum és a magyar „konstruktivizmus”, in: *Keretek között* 2017, i.m., 86–103.; Sándor Hornyik: Reforming Socialist Realism. Encounters of Eastern Modernisation and Western Modernism, in: *Art in Hungary 1956-1980*, i.m., 113–135. (megjelenés előtt)

¹⁵³ *The World Goes Pop*, Tate Modern, London, 2015. szeptember 17. – 2016. január 24. (kurátor: Jessica Morgan és Flavia Frigeri)

¹⁵⁴ *International Pop*, Walker Art Center, Minneapolis, 2015. április 11. – augusztus 29. (kurátor: Darsie Alexander és Bartholomew Ryan)

a budapesti Ludwig Múzeumok *Ludwig Goes Pop* című tárlatai.¹⁵⁵ A londoni és a minneapolis-i tárlatok egy elsősorban „nyugati” kontextusban alkalmazott művészettörténeti fogalom geográfiai kiterjesztésére vállalkoztak, és ennyiben a *Global Conceptualism* című 1999-es tárlat módszertani tanulságait is kamatoztatták,¹⁵⁶ amely a konceptuális művészet történetének globális kiterjesztésére tett kísérletet. A globális horizontú tárlatok a művészettörténet-írás globális fordulatának kihívásaira is reagáltak, arra az időszakra fókuszálva, amikor felgyorsult a globális információáramlás.

Jelentős módszertani kérdésként merül fel, hogy mennyiben és miképp alkalmazható különféle lokális jelenségek vonatkozásában egy más kontextusra vonatkozó művészettörténeti fogalom. A pop art fogalmát alapvetően brit és észak-amerikai kontextusban alkalmazták, kérdés, mennyiben és miképp ültethető át a terminus akár nyugat-európai kontextusba (*Europop*),¹⁵⁷ akár olyan félperiférikus szinterek összefüggésrendszerébe, mint az egykori keleti blokk, például Magyarország vagy Észtország.¹⁵⁸

A kérdés korábban a hazai szakirodalomban is élesen felvetődött, már 1969-ben Lakner László első önálló kiállítása – illetve Keserü Ilona, Major János és Bencsik István kiállításai – kapcsán Perneczky Géza *Magyar pop-művészet?* című kritikájában, illetve Néray Katalin a cikkekre reflektáló írásában,¹⁵⁹ ám szélesebb diskurzus csak később, Keserü Katalin *Variációk a pop art-ra* című 1993-as kiállítása és kötete kapcsán bontakozott ki.¹⁶⁰ A tárlatot és a könyvet egyaránt éles kritikák érték, elsősorban a következetlen

¹⁵⁵ A három tárlat közül a mi szempontunkból a vándorkiállítás budapesti állomása releváns: *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2015. október 9. – 2016. január 3. (konceptió: Timár Katalin, kurátorok: Bradák Soma, Popovics Viktória, Timár Katalin)

¹⁵⁶ *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s*, Mariani, Philomena ed., kat. Queens Museum of Art, New York, Walker Art Center, Minneapolis, 1999

¹⁵⁷ Az „európai pop art” szempontjából eddigi a zürichi és a nijmegeni kiállítások tekinthetők a legfontosabb bemutatóknak: *Europop*, Bezzola, Tobia – Lentsch, Franziska (Hrsg.), kat. Kunsthau Zürich, DuMont, Köln, 2008; *Pop Art in Europe*, Frank van de Schoor ed., kat. Museum het Valkhof, Nijmegen, 2012. A kelet-európai tendenciák mellőzése visszavezethető arra a – nem alaptalan – szakirodalmi közhelyre, miszerint Kelet-Európában nem létezett pop art; vö. Livingstone, Marco: *Pop Art. A Continuing History*, Thames and Hudson, London, 2002 (1990), 195.; Osterwold, Tilman: *Pop Art*, Taschen Verlag, Köln, 1989, 6.

¹⁵⁸ Helme, Sirje: *Popkunst Forever. Estonian Pop Art at the Turn of the 1960s and 1970s*, Eesti Kunstimuseum, KUMU, Tallinn, 2010; lásd még: Helme, Sirje: Why do we call it avant-garde? Abstract art and pop art in Estonia in the late 1950s and in the 1960s, in: Helme, Sirje (ed.): *Different Modernisms, Different Avant-Gardes. Problems in Central and Eastern European Art after World War II (Proceedings of the Art Museum of Estonia 4.)*, Autumn Conference 2007, KUMU, Tallinn, 2009, 138–152.

¹⁵⁹ Perneczky Géza: *Magyar pop-művészet?, Élet és Irodalom*, 1969. október 4., XIII/40, 9.; Néray Katalin: Pop ikonográfia. Lakner László kiállítása a Kulturális Kapcsolatok Intézetében, *Művészet*, 1970. szeptember, XI/9, 39–40.

¹⁶⁰ Keserü Katalin: *Variációk a pop art-ra. Fejezetek a magyar művészetből 1950-1990*, kat. Ernst Múzeum, Új Művészet Kiadó, 1993 (a publikáció közvetlen előzménye: Keserü Katalin: Pop Art Magyarországon, *Ars Hungarica*, 1991/1, 15-27.)

fogalomhasználat, a teoretikus megalapozottság hiánya, és a túl tág időhatárokat felölelő periodizáció miatt.¹⁶¹ A legfőbb kérdésként az merült fel, hogy egyáltalán alkalmazható a pop art – eredendően más kontextusban létrejött, és ekként a magyar társadalmi viszonyok összefüggésében szinte értelemezhetetlen – fogalma a magyarországi alkotásokra. Timár Katalin egyenesen úgy fogalmazott, hogy a nyugati terminológia reflektálatlan adaptálása az önkolonizáció veszélyével (vagyis a művek provinciális karakterének beismerésével) fenyeget, ugyanakkor a nyugati terminológia szerint megírt történet el is fedi a lényegi különbségeket az amerikai és a brit pop art, illetve a magyarországi alkotások között.¹⁶² Azt azonban Timár figyelemen kívül hagyta írásában, hogy a pop art terminusát nem a művészettörténeti szakirodalom, hanem maguk a kelet-európai művészek alkalmazták először, és a nyugati elbeszélésbe történő (re)integráció vágya sem áll távol az alkotók szándékaitól, amint erre Piotr Piotrowski is utalt. Ahogy arra is ő hívta fel a figyelmet, hogy az „önkolonizáció” fogalma éppúgy egy amerikai diskurzusból „importált” fogalom, mint a „pop art” maga, s ennyiben Timár szövege sok szempontból hasonló logikát követ, mint az általa elemzett műalkotások.¹⁶³

A diskurzusból felvetődött problémákat, nyitott kérdéseket a 2015-ben rendezett tárlatok radikálisan újragondolták. Nem a pop art létező fogalmából indultak ki, hanem megalkották a pop art kibővített, új keretrendszerbe helyezett fogalmát. A Tate Modern a „global pop”, a Walker Art Center az „international pop” terminusával operált, amelyek radikális eltéréseket mutattak: a Tate egy globálisan jelenlévő „pop-stílus” (vagy legalábbis „popos” stílus) sajátosságait mutatta be, a Walker Art Center viszont a pop art és a populáris kultúra nemzetközivé válásának folyamatát, elterjedését, az információ és a motívumok áramlásának kérdését, és inter/nacionálissá válását a különböző lokalitások közötti párbeszéd által. Míg a Tate egy csupán in abstracto létező „globális szituációból” indult ki, addig a Walker Art Center a lokális helyzetek felől közelített a globális távlatok felé, egy sajátos „glokális” történetet bemutatva. Sajnos egyik kiállításon sem jelentek meg magyarországi műalkotások, ám a Tate Modern katalógusában említés szintjén

¹⁶¹ Pl. Perneczky Géza: *Ipics-apacs pop-art, Balkon*, 1994/2, 9–15.; György Péter: A kultúrpolitika teremtette pop art, *Buksz*, 1994/2, 187–194.; Hajdu István: A gumírozott történelem, *Beszélő*, 1993., 5. évf. 50. szám, URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-gumirozott-tortenelem> (utolsó elérés: 2018. március 8.)

¹⁶² Timár, Katalin: Is Your Pop Our Pop? The History of Art as a Self-Colonizing Tool, *Artmargins online*, 15 March 2002, URL: <http://www.artmargins.com/index.php/archive/323-is-your-pop-our-pop-the-history-of-art-as-a-self-colonizing-tool> (utolsó elérés: 2018. március 8.)

¹⁶³ Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, i.m., 2009, 166–167.

megjelent néhány magyar művész (például Lakner László),¹⁶⁴ a Walker Art Center katalógusában pedig a magyarországi pop art narratívája kiemelt esettanulmányként szerepelt.¹⁶⁵

Lakner László a pop art globális (vagy internacionális) szemszögből újragondolt történetének egyik kulcsfontosságú szereplője, aki a pop art egy sajátosan lokális variánsát teremtette meg. Művészetét ennyiben elsősorban nem Robert Rauschenberggel lehet párhuzamba állítani – amint ez a magyarországi szakirodalom visszatérő közhelye –, hanem a „lokális pop” (vagy „popizmus”¹⁶⁶) különféle változatainak megteremtőivel, a „german pop” olyan kezdeményezőivel, mint Gerhard Richter és Sigmar Polke, a nemzetközi pop olyan olaszországi alkotóival, mint Mario Schifano és Tano Festa, illetve olyan latin-amerikai művészekkel, mint Antonio Diaz vagy olyan távolkeleti alkotókkal, mint Ushio Shinohara. Egy globális léptékű, komparatív művészettörténeti elbeszélésben (vagy elbeszélések hálózatában) a nyugati stílusokat invenciózusan adaptáló, újragondoló, új kontextusba helyező Lakner szerepe felértékelődik. Innen nézve sajnálatos, hogy a budapesti Ludwig Múzeum *Ludwig Goes Pop + The East Side Story* című tárlatán hiába jelent meg rendkívüli hangsúlyosan Lakner László művészete, a tárlat mégsem mutatta be annak lokális kontextusát, illetve azokat a sajátosságait, amelyek megkülönböztetik a pop art amerikai példaitól, hanem inkább formális hasonlóságok alapján installált asszociatív képfolyam részeként jelentek meg Lakner művei a kiállítóterekben, nem újraírva, hanem inkább elbizonytalanítva a pop art fogalmának jelentését és jelentőségét. Az utóbbi évek kutatásainak konzekvenciáit levonva 2017-ben Hornyik Sándor tett kísérletet a magyarországi „pop-diskurzusok” a posztkolonialista elméleteket is kamatoztató újragondolására, többek között Erdély Miklós, Szentjóbgy Tamás,¹⁶⁷ Lakner László és Konkoly Gyula alkotásaira fókuszálva, a művek egyszerre „antikommunista” és „antikapitalista” karakterére is felhívva a figyelmet.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Vö. David Crowley: *Pop Effects in Eastern Europe under Communist Rule*, in: *The World Goes Pop*, Morgan, Jessica – Frigeri, Flavia eds., kat. Tate Modern, London, 2015, 29–37.

¹⁶⁵ Dávid Fehér: *Where is the Light?* 2015, i.m.

¹⁶⁶ A popizmus eredetileg Andy Warhol által alkalmazott kifejezéséhez, illetve annak lokális kontextusokban való alkalmazásához lásd: Andy Warhol – Pat Hackett: *POPism. The Warhol Sixties*, New York, 1980; a fogalom használata újabban: *Pop to Popism*, Tunnicliffe, Wayne and Jaspers, Anneke (eds.), kat. Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2014

¹⁶⁷ Szentjóbgy és Erdély vonatkozásában lásd még Köhalmi Péter tanulmányát is: Köhalmi Péter: *Szelíd, de nem súlytalan. Pop art, konceptuális művészet, politikum*. Erdély Miklós és Szentjóbgy Tamás progresszív munkái a ’60-as évek második felében, *Különbség*, 2012 május, XII/1., 151–191.

¹⁶⁸ Hornyik Sándor: *Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon. A közép-európai neoavantgárd identitás konstrukciói*, *Ars Hungarica*, 2017/4, 449–463.

A 2000-es évektől a kelet-közép-európai művészet történetének – és ennyiben Lakner László művészetének – recepcióját már nem a hidegháború kétpólusú világrendjét idéző Kelet-Nyugat (Ostkunst-Westkunst) szembeállítás határozza meg,¹⁶⁹ hanem a művek globális összefüggésrendszere. A transznacionális jellegű kutatásoknak gyakran visszatérő tárgya egy-egy stílustendencia lokális megjelenéseinek vizsgálata. Lakner László, akinek korai művészetében alapvető jelentőséggel bír bizonyos „nyugati” stílustendenciák adaptálása és megidézése, ezeknek az elbeszéléseknek fontos szereplője lehet. Nemcsak a pop art, hanem például a fotórealizmus vonatkozásában is gyakran felmerül a neve (az sajnálatos, hogy a konceptuális művészet vonatkozásában nagyon ritkán jelent eddig meg nagyléptékű összefoglalásokban). Lakner László a fotórealizmusra vonatkozó magyarországi összefoglalások kulcsfontosságú alakjai közé tartozik.¹⁷⁰ A 2010-es években a fotórealizmus komparatív szemléletű elbeszéléseiben is megjelent: szerepelt az aacheni Ludwig Forum és a bécsi Mumok *Hyper Real* című tárlatán,¹⁷¹ illetve a budapesti Ludwig Múzeum *Édentől keletre. Fotórealizmus: valóságváltozatok* című kiállításán¹⁷² (mely utóbbi a bécsi és az aacheni kiállítás a Ludwig-gyűjteményből származó törzanyagát helyezte kelet-közép-európai kontextusba). Az aacheni, bécsi és budapesti Ludwig Múzeumok együttműködésén alapuló tárlatok – különösen a budapesti kiállítás – rámutattak arra, hogy a fotórealizmusnak a pop arthoz hasonlóan megírható az amerikai elbeszélésten túlmutató, nemzetközi története, amelyben a kelet-közép-európai régió, ezen belül is a magyar szintér (különösen Lakner László) nagy súllyal szerepelhet.

A pop art és a fotórealizmus történetének újragondolása elhelyezhető a világháború utáni (postwar) művészet újabb összefoglalásainak kontextusában is. A

¹⁶⁹ Ennek az elbeszélési sémának példája: Strauss, Thomas: „Ostkunst” – nur mit Fragezeichen. Entwicklungsskizze einer anderen und trotzdem gleichen Kunst, in: uő: *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne. Essays (1970-1995)*, Scanneg Verlag, München, 1995

¹⁷⁰ Pl. *Másodlagos realizmus. Tendenciák 1970-1980 2.*, kiáll. kat. Fővárosi Tanács Óbudai Galériája, Néray Katalin és Sinkovits Péter szerk., Budapest, 1980; Tóth Ferenc: Pseudókollázs és fotóreprodukció. A fénykép Lakner László és Méhes László festményein, *Művészet*, 1985/5, 2–5.; *Feltámasztott mimézis (1955-1988)*, Kiáll. kat. Görög Templom Kiállítóterme, Vác, Bárdosi József szerk., Vác, 1988; Bárdosi József: Hiperrealizmus, in: Fitz Péter (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2000, 130–131.; Zombori Mónika: A hiperrealizmus megjelenése Magyarországon a hetvenes-nyolcvanas években, in: *Ars perennis: Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciája, Budapest, 2009. CentrArt Művészettörténeti Műhely: Tanulmányok. Primus Gradus: Tanulmányok*, szerk. Tüskés Anna, Budapest, CentrArt Egyesület, 2010, 217–222.

¹⁷¹ *Hyper Real*, Mumok, Bécs, 2010. október 22. – 2011. február 13. (kurátor: Susanne Neuburger és Brigitte Franzen); *Hyper Real – Kunst und Amerika um 1970*, Ludwig Forum, Aachen, 2011. március 13. – június 16. (kurátor: Brigitte Franzen és Anna Sophia Schultz)

¹⁷² *Édentől keletre. Fotórealizmus: Valóságváltozatok*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2011. szeptember 14. – 2012. január 15. (kurátor: Erőss Nikolett)

közelmúltban két nagyléptékű kiállítást rendeztek a korszakról: az európai művészettörténet nyugat-központú elbeszéléseit radikálisan újragondoló *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968* című – Peter Weibel és Eckhart Gillen által rendezett – tárlatot (Bozar, Brüsszel; ZKM, Karlsruhe; Puskin Múzeum, Moszkva), illetve a korszakot globális kontextusban tárgyaló – Okwui Enwezor, Katy Siegel és Ulrich Wilmes által kurált – *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965* című bemutatót (Haus der Kunst, München).¹⁷³ Míg a müncheni kiállításon nem jelentek meg magyar alkotók – pedig több ponton is beilleszthetők lettek volna a tárlat narratívájába –, addig a Weibel és Gillen által rendezett kiállításon több fontos magyar művész is megjelent (Gyarmathy Tihamér, Kassák Lajos, Kondor Béla), legnagyobb hangsúllyal az „új realizmushoz” és a pop arthoz köthető művészek (Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Tót Endre).¹⁷⁴ A szekciónak a Walker Art Center és a budapesti Ludwig Múzeum pop artról szóló tárlatain túl fontos előzménye a karlsruhei Städtische Galerie *Europaweit* című tárlata, illetve szintén az előzmények között említhető az esseni Folkwang Museum *Von Warhol bis Richter. Grafik zwischen Foto und Druck* című kiállítása, melyeken Lakner alkotásai a pop arthoz köthető nemzetközi tendenciák kontextusában jelentek meg.¹⁷⁵ A fenti kiállítások arra utalnak, hogy a hatvanas-hetvenes évek művészettörténetének – egy a centrum és a periféria dichotómiáját újragondoló, globális horizontú – újraírt elbeszélésében Lakner László művészetének nemcsak a pop art és a fotórealizmus, hanem általában a *postwar* művészet vonatkozásában is fontos szerep jut.

Eddig főképp Lakner figurális festészeti tevékenységének recepcióját vizsgáltam, jöllehet, a hetvenes évek első felében konceptuális alkotásai is rendkívül jelentősek voltak. Egyelőre ezek az alkotások hiányoznak – vagy csak kisebb hangsúllyal jelennek

¹⁷³ Eckhart Gillen and Peter Weibel eds., *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968*, cat. BOZAR, Brussels; ZKM Karlsruhe; The Pushkin State Museum of Fine Arts Moscow, 2016 (különös tekintettel a *Cold War* és a *New Realisms* szekciókra: 188–285.; 288–359.) Okwui Enwezor, Katy Siegel, Ulrich Wilmes Hrsg., *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945-1965*, kat. Haus der Kunst, München, 2017 (különös tekintettel a *Realismen* szekcióra: 418–495.)

¹⁷⁴ A művek kiállításon belüli kontextusához lásd: Alexandra Danilova: In the Gap between Art and Life. Pop Sensibility in European Art 1950-1960s, in: *Facing the Future. Art in Europe 1945-1968*, Paul Dujardin – Sophie Lauwers – Peter Weibel – Marina Loshak eds., kat. Bozar, Brussels – ZKM, Karlsruhe, Puskin Múzeum, Moszkva, Lanoo Publishers, Brussels, 2016, 289–309.

¹⁷⁵ Vö. a kiállítás „pop art” szekciójára vonatkozó résszel: Erika Rödiger-Diruf – Brigitte Baumstark – Barbara Wucherer: Zur Ausstellung, in: *Europaweit*, Erika Rödiger-Diruf – Brigitte Baumstark – Silvia Bieber – Barbara Wucherer (Hrsg.), kat. Städtische Galerie, Karlsruhe, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2002, 19–20.; Szintén említendő az esseni Folkwang Museum *Von Warhol bis Richter. Grafik zwischen Foto und Druck* című kiállítása, melyen Lakner grafikái Rauschenberg, Warhol és Richter kontextusában jelennek meg, vö. *Von Warhol bis Richter. Grafik zwischen Foto und Druck*, Tobias Burg (ed.), kat. Museum Folkwang, Edition Folkwang/Steidl, Essen, Göttingen, 2014, ill. 2-4.

meg – a konceptuális művészet történetét újraíró összefoglalásokból.¹⁷⁶ A legutóbbi időszakban ugyanakkor elmozdulások figyelhetők meg ezen a területen, Lakner konceptuális művei szerepeltek például a kelet-európai performatív fotográfia kérdéseit is vizsgáló *Left Performance Histories* című kiállításon,¹⁷⁷ amely az első esetek közé tartozik, amikor Lakner fotóalapú művei a kelet-európai neoavantgárd tágabb összefüggésrendszerében jelennek meg.

Az utóbbi években mutakozó új művészettörténeti elbeszélések alakulásának fontos aspektusai közé tartozik a hatvanas-hetvenes évek kelet-európai művészete iránt mutakozó, egyre fokozódó nemzetközi műkereskedelmi érdeklődés is, amely nemcsak a for-profit, hanem a non-profit szektorban zajló folyamatokra is kihatással van. A nemzetközi művészeti világ trendformáló múzeumai (Tate Modern, Centre Pompidou, MoMA, The Metropolitan Museum of Art) újragondolták szerzeményezési politikájukat, és gyakran gyűjteményi bemutatóikat is újrendezték. Az újonnan alakuló, a nemzetközi művészeti világ különböző régióira fókuszáló vásárlási bizottságokban a for-profit szektor képviselői is jelen vannak.¹⁷⁸ A kelet-európai műkereskedelem vezető szereplői, így több magyar galéria is gyorsan reagált ezekre a folyamatokra, ennek példája a Budapesten a Tate Modern kelet-európai és oroszországi akvizíciós bizottságának prezentált, majd az Art Cologne-on is bemutatott, kiadvánnyal kísért – az Acb, a Kisterem és a Vintage Galéria együttműködésében megvalósult – *Bookmarks. Neo-Avantgarde und Postkonzeptuelle Positionen in der Ungarischen Kunst von den 1960er Jahren bis heute* című kiállítás,¹⁷⁹ illetve a New York-i Elizabeth Dee Galleryben bemutatott *With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies* című – Szántó András által rendezett, a *Bookmarks* kiállításokat folytató – tárlat is.¹⁸⁰ Lakner László ugyan szerepelt

¹⁷⁶ Például a korábban említett *Global Conceptualism* című 1999-es tárlatról, de említhetnénk olyan jelentős regionális összefoglalásokat is, mint a *Promises of the Past* (Centre Pompidou, Paris, 2010. április 14. – július 20.; kurátor: Christine Macel és Joanna Mytkowska), amelynek művészlistája sajnos rendkívül esetleges szempontok szerint állt össze. Ellenpéldaként olyan átfogó (komparatív szemléletű) tárlatok említhetők, mint a Württembergischer Kunstverein Stuttgart *Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er – 80er / Südamerika / Europa* (a magyar szekció kurátorai: Peternák Miklós és Szőke Annamária), amelyen a Centro de Arte y Comunicación (CAYC) archívumának részeként megjelent egy konceptuális Lakner-mű is.

¹⁷⁷ *Left Performance Histories*, nGbK Berlin, 2018. február 3. – március 25.; a kiállítás előkészítő munkacsoport: Judit Bodor, Adam Czirak, Astrid Hackel, Beata Hock, Andrej Mircev, Angelika Richter)

¹⁷⁸ Erről a jelenségről lásd Maja és Reuben Fowkes esettanulmányát: *Placing Bookmarks: The Institutionalisation and De-Institutionalisation of Hungarian Neo-Avant-Garde and Contemporary Art*, *Tate Papers*, no.26, Autumn 2016, URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/26/placing-bookmarks>, utolsó elérés: 2018. március 12.

¹⁷⁹ Katalin Székely: *Bookmarks*, i.m., 2015

¹⁸⁰ *With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies*, András Szántó ed., cat. Elizabeth Dee Gallery, New York, 2017; szintén utalhatunk a 2017-es Vienna Contemporaryn bemutatott, *Two-Way Movement* című, Mélyi József által rendezett kiállításra is.

(egy-egy kisebb konceptuális művel) a kölni és a New York-i kiállításon is, ám nem történeti súlyának megfelelően, hanem inkább a korszak mellékszereplőjeként jelent meg, ami elsősorban a válogatásokat befolyásoló műkereskedelmi szempontokkal magyarázható.¹⁸¹ Több jel, például Lakner fotóalapú konceptuális műveinek sikere a 2017-es Paris Photón (a Trapéz Galéria standján) arra utal,¹⁸² hogy a művész konceptuális alkotásaira jelentős nemzetközi figyelem irányulhat a közeljövőben, és ezáltal fontos részévé válhat a kelet-európai konceptuális művészetre vonatkozó összefoglalásoknak is.

I.4.2. Korabeli reflexiók, Lakner László művészetének megjelenései, kapcsolatai (recepció- és eseménytörténet)

A jelentősebb monografikus összefoglalók és korszakfeldolgozások áttekintése után megkísérlem vázlatosan bemutatni Lakner hatvanas, hetvenes, majd nyolcvanas- kilencvenes évekbeli művészetének korabeli recepcióját. A kiállítások és kritikák számba vételén túl szintén fontos célom végigkövetni, illetve rekonstruálni a művész kapcsolati hálójának alakulását, ami nemcsak karrierjének, hanem művészetének alakulását is befolyásolta.

I.4.2.1. Lakner szürnaturalista és pop art-hoz köthető periódusának megjelenése, kapcsolatai és korabeli recepciója (1958-1970)

Lakner László későbbi pályája szempontjából meghatározó jelentőséggel bír, hogy 1950 és 1954 között a Képzőművészeti Gimnáziumban Viski Balás László, 1954 és 1960 között pedig a Képzőművészeti Főiskolán – Pap Gyula mellett – Bernáth Aurél tanítványa volt, akárcsak azon művészek többsége, akik később a szürrealista orientációjú figurális festészet meghatározó alakjaivá váltak Magyarországon. A Kádár-korszakban jelentős kultúrpolitikai befolyással bíró Bernáth Aurélnak jelentős szerepe volt abban, hogy Laknernek – és a szürnaturalizmus más képviselőinek – a recepciója nem volt kizárólagosan elutasító, a művek „nyugati orientációjának” ellenére sem. Lakner

¹⁸¹ Lakner László művészetével intenzíven jelenleg két galéria foglalkozik: a berlini Galerie Georg Nothelfer és a budapesti Trapéz Galéria. Míg Nothelfer elsősorban a művész szkripturális alkotásaira fókuszál, addig a Trapéz Galéria elsősorban Lakner hetvenes évekbeli korszakával foglalkozik, ám nem vett részt a magyarországi neoavangárdot újrapozicionáló nemzetközi kiállítások előkészítésében.

¹⁸² Vö. Clémentine Mercier – Elisabeth Franck-Dumas: Paris Photo en dix regards, *Liberation*, 2017. november 11.; URL: http://next.liberation.fr/arts/2017/11/11/paris-photo-en-dix-regards_1609253 (utolsó elérés: 2018. 03. 12.)

Bernáthtal való viszonya persze korántsem volt ellentmondásoktól mentes. Erre utal a művész diplomamunkáinak bírálati jegyzőkönyve,¹⁸³ amely a legkorábbi Lakner-művek recepciójára vonatkozó legfontosabb források egyike, és mint ilyenre a diplomaművek elemzésekor később részletesen is visszatérek. Annak ellenére, hogy Lakner diplomamunkaként az „otthon festett” szürrealista karakterű műveihez képest „visszafogottabb” alkotásokat nyújtott be a bizottságnak, a festményeket a – főképp a főiskola oktatóiból álló – zsűri élesen bírálta. Abban egyetértés mutatkozott a bírálók között, hogy Lakner technikai felkészültsége rendkívül magasnak tekinthető, elsősorban a művész „a főiskolán kialakult elvvel” összhangba nem hozható „szemléleti bizonytalansága”¹⁸⁴ (Aradi Nóra kifejezése) miatt még annak a lehetősége is felemerült (például a később mégis a diploma megadása mellett szavazó Pór Bertalan megszólalásában vagy a szintén végül pozitívan szavazó Kádár György gondolatmenetében¹⁸⁵), hogy a művész nem kaphat diplomát, illetve nem szerencsés lenne időben figyelmeztetni az általa megkezdett út folytathatatlanságára. Hasonló megállapítások Laknerrel kapcsolatban már 1958-ban is elhangzottak, egy hasonló bizottsági ülésen a Főiskola akkori rektora, Pátzay Pál a fiatal Laknerről azt állította, hogy „tehetséges, de az egész főiskolát penetrálja, a hallgatókat destruálja.”¹⁸⁶ Bernáth az 1960-as diplomavédésen ugyan óvatosan védelmébe vette Lakner alkotásait (a művész „tehetségére” és „újat keresni akarására” hivatkozott), ám a bizottság többi tagjához hasonlóan rendkívül éles kritikával illette a részben szürnaturalista festészettechnikai megoldásokkal megformált alkotásokat (különösen a *Manufakturális nyomdát* [34. kép]).¹⁸⁷ Bernáth elismerte, hogy „Lakner még egyenetlen, nem kitisztázott, ennek az új szocialista stílusnak a kialakulásához még rengeteg erő és próbálkozás kell”.¹⁸⁸

Bernáth egy „új szocialista stílus” kialakulásának lehetőségeként beszélt Lakner figurális festészetéről. Ez a megállapítás talán túlmutat a diákját megvédeni szándékozó egyetemi oktató álláspontján: a „szocialista stílus” megnevezése talán több üres kifejezésnél, és valóban utalhat Bernáth azon reményeire, hogy a szürnaturalista festők

¹⁸³ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 2–5., Államvizsga jegyzőkönyvek 1953–1974. MKE Lt. 12-b. 3. doboz.

¹⁸⁴ Jegyzőkönyv 1960. június 6., i.m., 2.

¹⁸⁵ Pór Bertalan: Jegyzőkönyv 1960. június 6., i.m., 2.; Kádár György: Jegyzőkönyv 1960. június 6., i.m., 3.

¹⁸⁶ Vö. MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. október 30. MKE Lt. 1-a-50.; idézi: Tatai Erzsébet: A „Kockától az aktig” – művészképzés a hatvanas években, *Ars Hungarica*, 2011/3 (A hosszú hatvanas évek), 82. [a teljes tanulmány: 77–96.]; Lakner diplomavédését Tatai szintén idézi: 82–83.

¹⁸⁷ Jegyzőkönyv 1960. június 6., i.m., 5.

¹⁸⁸ Jegyzőkönyv 1960. június 6., i.m., 3.

egy új szocialista stílust teremthetnek meg, amely a szocialista realizmus alternatívája lehet.

Az elfogadás és az elutasítás a fentiekhez hasonló kettőssége jellemezte Lakner korai alkotásainak, és általában a szürnaturalista művészeknek (Csernus Tibornak, Szabó Ákosnak, Kóka Ferencnek, Gyémánt Lászlónak, Korga Györgynek és másoknak) a recepcióját. A főiskola elvégzése után Lakner elkezdte keresni helyét a magyarországi művészeti intézményrendszerben: „A »három T«-ből egyébként a másodikba, a túrt kategóriába tartoztam. Bernáth Aurél atyai barátsággal tüntetett ki, de sem Derkovits-ösztöndíjat, sem más támogatást nem kaptam. A szövetségbe azonnal felvettek, de plakáttervek készítéséből, illusztrálásból éltem” – emlékezett vissza a művész.¹⁸⁹ Ugyan néhány műalkotást beadott a Képcsarnok heti zsűrijébe,¹⁹⁰ illetve egy-egy rézkarcot is készített a Képcsarnok számára,¹⁹¹ ám – ahogy nyilatkozatában is említette – igen korán megélhetési forrást választott: bevétele elsősorban könyvek¹⁹² és folyóiratok (*Élet és Irodalom*, *Valóság*, *Nagyvilág*) illusztrálásából, illetve színházi és filmplakátok készítéséből származott. (Lakner első kiállításszereplése – még főiskolás korából – is összefüggött az irodalmi illusztrációkkal: 1958-ban kiállított a Petőfi Irodalmi Múzeum *Magyar versek – magyar rajzok* című kiállításán.¹⁹³) A művész főiskolai évei alatt és később is alkalmanként részt vett Bernáth néhány nagyléptékű falfestményének megvalósításában.¹⁹⁴ Ezeken kívül szintén nagy jelentőséggel bírtak Lakner építészeti

¹⁸⁹ P. Szabó Ernő: Európai rangú tehetségeink vannak. Budapesti beszélgetés Lakner László festőművésszel, *Magyar Nemzet*, 2000. augusztus 19, 32.

¹⁹⁰ „A főiskola után egy vagy két képet beadtam a Képcsarnok heti zsűrijébe. Még klappolt is. Emlékszem, egy nekem is kedvemre való káposztás csendéletre, egészen kicsi kép, talán 40 × 50 cm-es volt, olaj, amin a káposztát valódi káposztalevél belecuppantásával festettem. Mondom, egy-két ilyen kép után rossz lelkiismeretem keletkezett, nem tudom miért pontosan, de elég volt ahhoz, hogy elhatározzam, valami másból kell élnem, nem a festészetből, mert ez korrumpál.” Szentesi 1991, i.m., 135.; Lakner műveit maga a képcsarnoki zsűri sem fogadta kedvezően (feltehetően ideológiai-stiláris okokból), ahogy az 1963. április 8-i Művészeti Bizottsági Ülésen Szilveszter Albertné fogalmazott: „Szabó Ákos, Lakner, Korga általános probléma a képcsarnoki zsűriken.” Vö. *Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez. A művészeti bizottság jegyzőkönyvei 1962-1966*, Wehner Tibor szerk., I. kötet, Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, 2002, 530.

¹⁹¹ Pl. *Holt Duna-ág*, 1958-59 k., rézkarc, papír, cca. 200 × 180 mm

¹⁹² Pl. *Endre Ady: Gedichte*, Corvina, Budapest, 1965, Tarr László: *A kocsai története*, Corvina, Budapest, 1968 („...négy évig készítettem például rajzokat Tarr László *A kocsai története* című könyvéhez – a végén már a barátok is besegítettek, annyira untam.” P. Szabó 2000, 32.); Brassai: *Beszélgetések Picassóval*, Corvina, Budapest, 1968 (címlapterv)

¹⁹³ „1958-ban Horváth Márton, aki akkor már a Petőfi Irodalmi Múzeum igazgatója volt, különböző művészekről, így tőlem is illusztrációkat kért tíz magyar vershez. *Magyar versek, magyar rajzok* címmel ebből tárlatot rendeztek a Károlyi-palotában; az első nyilvános szereplésem ez az illusztrációs kiállítás volt.” Topor Tünde: „Az utókor kiszámíthatatlan” (Interjú Lakner Lászlóval) 2001, i.m. 11.

¹⁹⁴ „Három munkájában segítettem Bernáth mesternek. Egyiket, a brüsszeli világkiállítás magyar pavilonjának egy falát, 1958-ban, Kóka Ferivel közösen csináltuk. A másikat, egy nagy allegorikus freskót, az egykori pártközpontban. Hallom, azóta leszedték róla a függönyt, amivel éveket el volt takarva. A harmadikat az Úri utcában, ahol ma a Művészettörténeti Dokumentációs Központ van, egy secco-t.

dekorációs céllal létrejött murális művei és plasztikai (több közülük a közeli barát Makovecz Imre közvetítésével valósult meg), melyekről később részletesen írok.¹⁹⁵ Lakner László képzőművészeti alkotásainak jelentős része csak egy szűkebb nyilvánosság számára volt hozzáférhető. A művész Kmety utcai műterme fontos találkozóhely volt, ahogy arra Gyémánt László is visszaemlékezik: „...voltak intellektuális szeánszok a Lakner műteremben. Szentjóbby olvasta fel a versét, sorokat lapozva – minden oldalon egyetlen sor volt –, de ott volt Pilinszky, Weöres, Makovecz és Erdély Miki is. Elég gyakran Bolmányi, Jakovits, Jován, Major Jancsi, vagyis a szellemi élet színe-java.”¹⁹⁶ Csernus Tibor emigrálását követően, 1964 után, Lakner vált a szürrealizmus, majd a pop art felé orientálódó festőkör központi alakjává, aki több különböző társaság között bizonyult összekötő kapocsnak. Rendszeresen megfordult Végh László körében,¹⁹⁷ éppúgy kapcsolatban volt Altorjay Gáborral, Szentjóbby Tamással, mint Kondor Bélával, Erdély Miklóssal, a Csernus Tibor köréhez tartozó festőkkel, Makovecz Imrével, Kemény Györggyel, illetve az Iparterv kiállítások későbbi kiállítóival (például Major Jánossal, Bak Imrével, Nádler Istvánnal). Olyan fiatalabb művészek keresték fel a műtermét, mint Konkoly Gyula, Birkás Ákos és Méhes László, akiknek a korai munkásságában kimuthatható Lakner hatása.

A műterem szűkebb, informális nyilvánosságán túl az 1960-as évek első felében ritkán jelentek meg Lakner László festményei. A legfontosabb ilyen alkalmak az 1958-

Mindháromnál csak a vázlatok felnagyítását vállaltam, a festést nem. Már más úton jártam, saját stílusomban dolgoztam.” Kertész Dániel: Realizmus és absztrakció nálam összetartozik. Budapesti beszélgetés a 70 éves Lakner László festőművésszel, *Újbuda*, XVI/14, 2006. február 15, 5.

¹⁹⁵ Pl. *Város / Világváros*, 1962, falkép, cca. 5 × 10 méter, néhai Savoy eszpresszó, Budapest; Relief az albertfalvai Mézüzem számára, 1965, megsemmisült; *A négy évszak*, (Relief Makovecz Imre megbízásából), 1967-68; *Rózsa*, 1968-69; bronzszobor, átmérő: 340 cm; *Faszobor (éttermi dekoráció)*, 1970-es évek eleje

¹⁹⁶ Bóta Gábor: *Gyémántográfia*, Budapest, 2006, 33.

¹⁹⁷ Vö. Kürti Emese: *Experimentalizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr. Végh László és köre*, doktori disszertáció, Budapest, 2015; lásd továbbá Lakner László visszaemlékezését: „Hadd említsem meg itt egy másik fontos alakját ennek a kornak, ez dr. Végh László röntgenorvos és zeneszerző. Sok más mellett neki köszönhetem a megismerkedést Weöres Sándor költészetével, ami mindmáig meghatározza világlátásomat. Végh lesötétített ablakok mögött zajló szeánszain ismertem meg korunk zenéjét is: Orfftól Nonón át Stockhausenig, Boulezig, Ligetiig. Nemkülönben a kortárs európai költészetet, abból is legelőször természetesen Weöres Sándort, az ő Henri Michaux-fordításait és saját költeményei közül a legnagyobb szavúkat, a *Le Journalt*. Ebből máig tudok memoriterekkel idézni, például ezt a szakaszt: „Kuss az igaznak, / harsog a talmi, / a többit a földből kell / kikaparni.” Vagy: „Legszebb alkotás a séta / bár a földön nem hagy jelet; / ám a piramis rossz tréfa / teng percnyi ezeréveket.” De Végh saját zeneművei is jelentősek voltak: például egy órák ketyegéséből szőtt ritmikus kompozíció. És akkor még szó sem esett arról a mágikus hatásról, amivel a női nemre bírt: ha teknőcbéka-pajzzsal a bal vállán átvonult a Margit hídon, hogy meghallgasson mondjuk egy koncertet a Margitszigeten, fiatal hölgyek lelkes hada követte, mohón várva a kinyilatkoztatásait. Hogy irigyeltem és csodáltam! Félretéve a tréfát: Végh László döntő szerepe a magyar művészeti avantgárd kialakulásában, úgy gondolom, még nincs kellőképpen tisztázva.” Topor Tünde: *Az utókor kiszámíthatatlan*, 2001, i.m., 11–12.

ban alapított Fiatal Képzőművészek Stúdiójának éves kiállításai voltak, amelyek Lakner művei 1961 és 1970 között rendszeresen szerepeltek. Az a körülmény, hogy Lakner művei megjelenhettek ezeken a kiállításokon korántsem volt evidens, az Iparterv-kiállítások későbbi szereplői közül Lakner volt az egyetlen rendszeres szereplője ezeknek a tárlatoknak. Ebben talán a Stúdió akkori titkára, Bolgár Kálmán is szerepet játszott. Lakner úgy fogalmazott, hogy „a Stúdió Bolgár Kálmán titkársága alatt egyre jobbra, szabadabbá vált, progresszív irányt vett, amelyben része volt az ő diplomatikus tevékenységének. Nem voltunk barátságban, mégcsak az én nézeteimmel való egyetértést sem jelentett az ő szemléletmódja, de értő respektussal viseltetett a munkáim iránt. Kiállt a művészetem mellett.”¹⁹⁸ A művész korai fogadtatásának ambivalenciáit remekül tükrözik a Stúdió éves kiállításai, például a művész első szereplésének esete 1961-ben, a Stúdió harmadik éves tárlatán. Míg a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1960) [53. kép] című festményét a zsűri ideológiai okokból visszautasította, addig a *Mikroszkópok (Robert Koch Mikroszkópjai)* (1960) [56. kép] című alkotását „kompenzációképpen”¹⁹⁹ nem pusztán kiállították, hanem a Stúdió vásárlásra elkülönített keretéből meg is vásárolták, mindannak ellenére is, hogy Lakner – és a többi szürnaturalista művész – alkotásait a kritikusok döntő többsége élesen bírálta.²⁰⁰ A szürnaturalista festészet legélesebb kritikusa ekkoriban Aradi Nóra volt, aki a következőket írta az 1961-es Stúdió kiállításról szóló, erősen ideologikus kritikájában: „Olyan széles útra gondolok, amelyen közös a szándék, a mai élet megjelenítésének vágya, és hasonlóképp fejlődik a művészek szocialista hivatástudata. S nem olyan törekvésekre [...], amelyek megkerülik életünket, mesterkéltén kiválasztják árnyoldalait, vagy megvesztegető tárgyiassággal, technikai ügyeskedéssel keresnek kibúvót. Korga György, Lakner László, Paizs László és egy-két más művész képei világosan tanúskodnak arról, hogy alkotójuk nem érzi társadalmi tevékenységnek a művészetet. A ridegség, a különállás érzete árad a képekből. Lakner mikroszkópjainak halmaza s fölöttük a kiterjesztett szárnyú bagoly értelmetlen katyvaszt (sic!), halált idéz. Módszere ugyanúgy nem »modern«, mint Korga *Hólapátolók* című

¹⁹⁸ Csanádi-Bognár Szilvia beszélget Lakner Lászlóval az 1966-os Stúdió kiállításról, in: *Stúdió '66-'67*, kat. Ernst Múzeum, Budapest, 2006, Csanádi-Bognár Szilvia szerk., 46.

¹⁹⁹ Aknai Katalin – Merhán Orsolya: A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának története, in: Hans Knoll (szerk.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002, 214.; lásd még Lakner nyilatkozatát: „A *Mikroszkópok*at viszont – és talán azért is, hogy a másik kép kidobásáért kárpótoljanak – bevették erre a Stúdió-kiállításra, sőt egy, a Stúdióknak erre a célra biztosított keretből meg is vásárolták.” Szentesi 1991, i.m., 132.

²⁰⁰ Pl. Bence Gyula: A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának III. seregszemléje, *Élet és Irodalom*, 1961. május 19., 5.

képe sem, amely bruegeli külsőségeket utánozva egyoldalú formaproblémákat vet fel.”²⁰¹ Aradi Nóra kritikájában a szürnaturalista művészek alkotásait a „szocialista hivatástudattal” szembeállítva „technikai ügyeskedésként”, „egyoldalú formaproblémák” megjelenítéseként írja le, a szocialista művészet jövőbe vetett hitével szemben a világ „árnyoldalait”, az irracionalitást ábrázolja, és ennyiben összeegyeztethetetlen a szocialista művészet eszményével.

Egy évvel később, a Műcsarnokban rendezett *IX. magyar képzőművészeti kiállítás* zsűrizésének munkájáról írt cikkében Aradi részletesen kitért a Stúdió kiállítás kapcsán élesen elmarasztalt, a műcsarnoki tárlatról pedig kizsűrizett művészek kérdésére: „Különösen éles, hosszú viták során dőlt el 5-8 olyan festmény sorsa, amelyek szemléletükben rendkívül problematikusak. Egy fiatal művészcsoporthoz munkáiról van szó (egyik-másik alkotás már szerepelt az 1961-es év némely kiállításán), amelyeken a káosz, a morbiditás, a rendezetlenség, a ráció minden lehetőségének a hiánya tűnik szembe. Egyes művészek még a természeti valóság egységében (pl. Szabó Ákos), mások már a tér és idő tagadásával, szürrealista módszerrel (pl. Lakner László) adnak hangot e tőlünk idegen érzelmvilágnak. Közös szemléleti gyökerük mellett hasonló a modoruk is, egyfajta neonaturalista részletezés, amely eltereli a figyelmet az összefüggésekről, a valóságról. E művek jellegének megítélésében a zsűri kezdetektől fogva egyetértett. Hosszasan vitatkoztak azonban azon, hogy szerepeljenek-e a kiállításon. Egyes zsűritagok hajlottak erre, arra hivatkozva, hogy a közönség nem tévedne az ilyen törekvések megítélésében, és állásfoglalása a realista művészek hitelét erősítené. De végül a zsűri egyhangúan az elutasítás mellett döntött, figyelembe véve a IX. kiállítás célkitűzéseit, azt a szándékot, hogy képzőművészetünk legfontosabb fejlődési vonásaira hívjuk fel a közönség figyelmét.”²⁰² Aradi ezúttal a művek „problematicusságát” a „káosz”, a „morbiditás”, a „rendezetlenség” kifejezésekkel írja le, a „ráció minden lehetőségének hiányát” emeli ki. Szintén hangsúlyos a pozitív kontextusban említett „realista művészek” szembeállítása az Aradi által „neonaturalistaként” említett művészekkel.

Ezzel a dichotómiával is összefüggésben állhat a később a művészkörre ragadt „szürnaturalizmus” fogalma, ami először Korga György Mednyánszky-teremben

²⁰¹ Aradi Nóra: A Fialat Képzőművészek Stúdiójának III. kiállítása. *Művészet*, 1961/8, 12.

²⁰² Aradi Nóra: A IX. kiállítás zsűrizésének (sic!) munkájáról. In *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból. 1945–1975.* Összeállították az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának munkatársai. Corvina, Budapest, 1976, 254–255. (első megjelenése: *Művészet*, 1962/5, 6. [teljes cikk: 4–7.])

rendezett 1964-es kiállítása kapcsán szerepelt egy kritikában, ám Pernecky Géza *A magyar „szür-naturalizmus” problémája* című, 1966-ban írt összegző esszéje révén vált szélesebb körben ismertté, és művészettörténeti fogalommá: „az egész iskola valamiképpen a naturalista (vagy plen-air módon természetelvű) világkép dilemmáiból született, s tulajdonképpen nem más, mint a természetelvűség túlhaladásának kísérlete, egy olyan avantgárd törekvés keretében, amely mégiscsak megragadt a természetelvűség korlátai között”.²⁰³ A kettősséget a szövegben Pernecky az esszé egy későbbi pontján még élesebben megfogalmazza: „A kép felemás: egyrészt nyilvánvaló provinciális tüneteket, másrészt a provincializmusba belenyugodni nem akaró művészi útkeresést mutat”.²⁰⁴ Ugyan Pernecky is kritikai élel tárgyalja a szürnaturalista művészetet, álláspontja azonban gyökeresen ellentétes Aradiéval. Míg Aradi a 1961-62-ben a szürnaturalistákat a szocialista művészetszmény szemszögéből nézve tekintette bomlasztónak, addig Pernecky később, 1966-ban írt szövegében a pop art Európában is egyre szélesebb körben megjelenő tendenciái felől nézve írta a szürnaturalizmusról, hogy az „provinciális tüneteket mutat”. A részletesebben vizsgált művészek (Csernus Tibor, Szabó Ákos, Lakner László, Gyémánt László, Masznyik Iván, Kóka Ferenc, Altorjai Sándor) többsége azonban az esszé írásának idején már vagy elhagyta Magyarországot (Csernus Tibor, Szabó Ákos), vagy a pop arthoz közelítő gondolkodásmód felé fordult (Lakner László, Gyémánt László, Altorjai Sándor). Lakner ebben a folyamatban kulcsfigurának tekinthető, és mindezt Pernecky is hangsúlyozza írásában, amelyben Lakner művészetét tekinti „a legszimpatikusabbnak és a legtöbb problémával bátran szembenézőnek”.²⁰⁵ Pernecky már igen korán felismerte Lakner László művészetének jelentőségét: már az 1963-as Stúdió-kiállításról írt kritikájában hangsúlyozta, hogy „Lakner törekvéseit csak egy gyűjteményes kiállításon lehet majd igazságosan megítélni”.²⁰⁶ Egy ilyen tárlat létrejöttére egészen 2004-ig, a művész első önálló kiállításáig pedig 1969-ig kellett várni. *A magyar „szür-naturalizmus” problémája* a legkorábbi jelentős összegzések egyike a szürnaturalisták tevékenységéről, és az egyik első nagyobb léptékű művészettörténeti publikáció, amelyben Lakner László művészet jelentős hangsúllyal szerepel. A szöveggel egyidejű Szabadi Judit a *The New Hungarian Quarterly*-ben megjelent angolnyelvű írása, amelyben Perneckyvel szemben a kevésbé

²⁰³ Pernecky Géza: A magyar „szür-naturalizmus” problémája, in: uő. *Tanulmányút a pávakertbe*, Magvető, Budapest, 1969, 79. [teljes szöveg: 78-102.], első megjelenés: *Új Írás*, 1966/11

²⁰⁴ Pernecky 1969, i.m., 98.

²⁰⁵ Pernecky 1969, i.m., 84.

²⁰⁶ Pernecky Géza: Fiatal Művészek Kiállítása, *Új írás*, 1963. szeptember III/9, 1137.

negatív élű, és a nemzetközi szakirodalomba talán jobban beilleszthető „magic naturalism” kifejezéssel írja le a művészkör tevékenységét, Lakner kiemelten tárgyalva.²⁰⁷

Perneczky esszéje elsősorban a szerző kritikus gyakorlatára támaszkodik, konkrét kiállításélményeken alapul. Ezek főként a Stúdió éves kiállításai voltak. A szürnaturalista gondolkodásmód és a pop arttal rokon szemlélet közötti átmenet végigkövethető a művész szereplésén: 1963-ban a *Planimetrikus mozdony* (1963) [62. kép] című Lakner-festmény szerepelt a Stúdió éves kiállításán, 1964-ben a *Politechnikai szertárszekerény* (1962-64) [64. kép], ám 1966-ban – 1965-ben nem rendeztek éves stúdió-kiállítást – a *Rembrandt tanulmányok* (1966) [88. kép], a *Menekülő* (1966) [136. kép] és *Kivégzés (Forradalmárok kivégzése)* (1965) [118. kép] jelentős elmozdulást jeleztek, annak ellenére, hogy a művek a „szürrealista” művészek (Kóka Ferenc, Lakner László, Korga György, Gyémánt László, Altorjai Sándor) alkotásait tömörítő egységben szerepeltek. Az 1966-os Stúdió-kiállítás – melyen Lakner műveivel díjat is nyert²⁰⁸ – több szempontból is korszakos eseménynek tekinthető. A Stúdió, amelynek 1964-től Lakner László is vezetőségi tagja volt,²⁰⁹ egy minden korábbinál sokrétűbb, „szabadabb” éves kiállítást mutatott be 1966-ban az Ernst Múzeumban, ahogy Merhán Orsolya fogalmaz: „A kiállításon különféle csoportok, tendenciák jelentkeztek, és ezek az irányok mind külön termet kaptak, egymás mellé kerültek. Volt konstruktív és nem konstruktív absztrakt, expresszionista, szürnaturalista és realista alkotás egyaránt, termék szerint csoportosítva. Ezek az irányzatok szándékosan és provokatívan voltak egymás mellé rendelve, mintegy bizonyítva e tendenciák létezését és jogosultságát...”²¹⁰ A tárlat nyitottságát – és Lakner alkotásait – rendkívül pozitívan fogadta a kritika egy része

²⁰⁷ Judit Szabadi: Magic Naturalism, *The New Hungarian Quarterly*, VII/22 (1966), 194–199.

²⁰⁸ [?]: Kiosztották a díjakat a fiatal képzőművészek kiállításának megnyitóján, *Magyar Nemzet*, 1966. április 17.

²⁰⁹ „1964 februárjától Vecsési Sándor lett a Stúdió elnöke, helyettese pedig Bencsik István, majd 1964 decemberétől már Bencsik István kerül az elnöki pozícióba, az elnökhelyettes Sváby Lajos lett. A vezetőség tagjai még Bartl József, Fajó János, Jurida Károly, Lakner László, Melocco Miklós, Meszes Tóth Gyula, Miskei László, Gy. Molnár István, Veszprémi Imre.” Merhán Orsolya: Alkotóközösségtől a felügyeleti szerv intézményéig. A Fialat Képzőművészek Stúdiójának története a kezdetektől 1967-ig, in: *Stúdió '66-'67*, 2006, i.m., 18.; A Stúdió-kiállítások történetéről lásd újabban: Zombori Mónika: Stúdió kiállítások a korabeli dokumentumok tükrében. 1. rész: A hatvanas évek, *Artmagazin*, 2015/8, 32–37.

²¹⁰ Merhán 2006, i.m., 21.

(például: Németh Lajos,²¹¹ Körner Éva,²¹² Passuth Krisztina,²¹³ Perneczky Géza²¹⁴), ám a 1967-ben a Stúdió vezetőségének vitatott körülmények között – egy belső puccs következményeként – távoznia kellett.²¹⁵ Lakner *Metamorfózis / Várakozók (Példázat)* (1964-67) [123. kép] című festménye azonban az ideológiai szempontból lényegesen szigorúbban válogatott *Stúdió 67*-en (majd 1970-ig az összes éves tárlaton is) megjelenhetett, ahol – Sinkovits Péter visszaemlékezése szerint – „széles indulatokat kavart”.²¹⁶ A művet ugyanakkor egyaránt kedvezően fogadta a *Magyar Nemzet*ben Perneczky Géza²¹⁷ és a *Népszabadság*ban Rózsa Gyula,²¹⁸ igaz, a *Magyar ifjúság* újságírója a festményt „cinikusnak” és „destruktív magatartásúnak” bélyegezte.²¹⁹

Általánosságban megállapítható azonban, hogy Lakner korai festészetének a recepciója sajátos kettőséget mutat: ugyan felmerültek a művekkel kapcsolatban „ideológiai problémák” (a festészettechnikai megoldások, a művek „nyugati orientációja” okán), mégis elismerték azok kvalitásait „hivatalos” orgánusok és fórumok is. Az elismerés – amint ez már a művész diplomavédésén is megfogalmazódott – minden bizonnyal a festmények megkérdőjelezhetetlen kvalitására vezethető vissza, amint a „kétmillió vásárlások” kapcsán – amelyeken 1966-ban és 1968-ban is elfogadták a művész két-két képét – Koplik Judit visszaemlékezett: „Lakner László képeivel mindig baj volt, de ő iszonyú jó festő volt, nem lehetett figyelmen kívül hagyni”.²²⁰

²¹¹ Németh Lajos: *Stúdió*, 1966, *Kritika*, 1966/6, 49–51. (újra közölve in: Németh Lajos: *Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről*, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 2001, 58–62.)

²¹² Körner Éva: *Studio 66*, *The New Hungarian Quarterly*, 1966/24, 180–183.

²¹³ Passuth Krisztina: A *Stúdió '66* festményeinek kiállítása az Ernst Múzeumban, *Tiszatáj*, 1966/június, 459–460.

²¹⁴ Perneczky Géza: *Fiatalkor Stúdiója*, 1966, Kiállítás az Ernst Múzeumban, *Magyar Nemzet*, 1966. április 22.

²¹⁵ Lásd: Sasvári Edit: Mi történt a Stúdióban 1967-ben?, *Artmagazin*, 2006/5, 14–19.

²¹⁶ Sinkovits Péter: Kronológia, in: Beke László – Hegyi Lóránd – Sinkovits Péter: „Iparterv” 68-80. Kiállítás az IPARTERV dísztermében, kat. *Iparterv*, Budapest, 1980, 1.

²¹⁷ „...az egyre fejlődő és alakuló Lakner László, akinek *Várakozók* című képe – a három fenyegetően ülő és vadállattá változó »kegyelmes úr« – újra bizonyítja, hogy Lakner gátlástalan bátorsággal nyúl a legkevésbé »festői« és a legnyíltabb társadalmi vonatkozású gondolatokhoz is, hogy képeit érdemesnek tartsa megfesteni.” Perneczky Géza: *Stúdió 67. Fiatalkor kiállítása az Ernst Múzeumban*, *Magyar Nemzet*, 1967. május 17.

²¹⁸ „Az embertelenség elleni tiltakozással lehetne jellemeznünk a *festészeti termek* egyik kiemelkedő művét (elég kevés emelkedik ki a hol felületes, hol problémátlan zömből), *Lakner László* művészien meghökkentő képét. Felrázó, nagy tehetséggel megfestett látomását sajátosan festészeti értékei is élesen megkülönböztetik attól a csoporttól, amelybe Laknert egyértelműen szokták sorolni. A »szürnaturalisták« címen említett festők egy része ugyanis inkább csak *naturalistának* tűnik...” Rózsa Gyula: *Stúdió 67. Fiatalkor képzőművészek tárlata az „Ernstben”*, *Népszabadság*, 1967. május 16.

²¹⁹ Ujvári Béla: *Stúdió 67. Fiatalkor képzőművészek tárlatának kiállítása*, *Magyar ifjúság*, 1967. május 20.

²²⁰ Idézi: Kácsor Adrienn: „Kétmillió vásárlások: Képzőművészet és politika a Kádár-korszakban. Szocialista mecenatúra 1965-1980 között, *Médiakutató*, 2009 ősz;
URL: http://www.mediakutato.hu/cikk/2009_03_08/kepzuomuveszet_politika_kadar/01.html (utolsó elérés: 2018. 03. 16.)

Megkérdőjelezhetetlen festői kvalitásain túl Lakner gyakran ábrázolt olyan „baloldali” politikai témákat, amelyek a „hivatalos” állásponttól sem álltak távol. Példa erre Lakner *A saigoni buddhista szerzetesek tiltakozását* (1965) [117. kép] ábrázoló monumentális festmény, amely a francia figuration narrative és az amerikai, illetve brit pop art stílusát is idéző formavilága ellenére is szerepelhetett a Magyar Nemzeti Galéria *A magyar képzőművészek a fasizmus ellen* című kiállításán 1965-ben.²²¹ Szintén 1965-ben szerepelt Lakner először külföldi kiállításon, az *Europahaus* nemzetközi grafikai tárlatán.²²² Jelentős szerepet játszott a művész nemzetközi szerepléseiben a Kulturális Kapcsolatok Intézete (itt dolgozott többek között Sinkovits Péter és később Néray Katalin is). Az intézet tevékenységével függ össze a bolognai Galleria d’Arte *20 Artisti ungheresi* című tárlata, a *Současní maďarští malíři* című magyar kiállítás Prágában (Výstavní Sín ULUV) és Pozsonyban (Slovenská národná galéria),²²³ amelyeken Lakner mind szerepelt 1966-ban. Ugyanebben az évben Lakner műveit is bemutatták a brüsszeli *Magyar heteken* a L’Hotel de Ville de Saint-Gilles-ben.²²⁴ Lakner a kevés kortárs kiállítók egyike volt 1967-ben *Twentieth Century Hungarian Art* című nagyléptékű tárlaton²²⁵ a Royal Institute Galleries-ben, amely szintén összefüggött a British Councillel és az Arts Councillel is kiváló kapcsolatokat ápoló Kulturális Kapcsolatok Intézetének tevékenységével.²²⁶ A kiállítás a 20. századi magyar művészet klasszikusaitól (Csontváry

²²¹ *A magyar képzőművészek a fasizmus ellen*, D. Fehér Zsuzsa szerk., kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1965, 16.; *A Forradalmárok kivégzése* (1965) című festmény pedig 1967-ben szerepelt a Kulturális Kapcsolatok Intézete *Magyar művészek Vietnámért* című csoportos kiállításán. (Vö. Rózsa Gyula: Jegyzetek a Magyar művészet Vietnámért kiállításáról, *Népszabadság*, 1967. július 29., 8.)

²²² Az *Europahaus* nemzetközi grafikai kiállításain számos magyar művész szerepelt 1965-ben Lakner mellett Gyémánt László (lásd Gyémánt visszaemlékezését: Bóta Gábor: *Gyémántográfia*, Budapest, 2006, 38.), későbbi években pedig – többek között – Maurer Dóra, Major János, Kass János, Gross Arnold, Pásztor Gábor; Major János második díjat is nyert 1966-ban, ám maguk a kiállítások kevésbé dokumentáltak. Az *Europahaus* kiállítóiról és nemzetközi kapcsolataikról a Magyar Népköztársaság Belügyminisztériuma „Kastély” fedőnevű, szigorúan titkos dossziét is vezetett. Lásd: ÁBTL-3.1.5. O-14520/4.

²²³ *Současní maďarští malíři*, Csorba Géza szerk., Prága, 1966 (1966.08.28-1966.09.18.); Lakner László alábbi művei szerepeltek a kiállításon: *Kivégzés* (1965), *Menekülő* (1966), *Saigon / A saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása* (1965) A kiállítás részletes dokumentációját lásd: X 1966 Mai magyar fest. – Prága, Pozsony (85. dob.), Műcsarnok Könyvtár és Archívum, Budapest

²²⁴ Lakner László alábbi művei szerepeltek a kiállításon: *Kivégzés* (1965), *Menekülő* (1966), *A tanú* (1966), *Rembrandt tanulmányok* (1966) (*Tanulmány à la Rembrandt* címen) A kiállítás részletes dokumentációját lásd: X 1966 Magyar hetek – Brüsszel (85. dob.), Műcsarnok Könyvtár és Archívum, Budapest

²²⁵ *Twentieth Century Hungarian Art. Paintings, sculpture and graphic works*, bev. Genthon István, kat. The Arts Council of Great Britain at the Royal Institute Galleries, Piccadilly, 1967 (4-29 May 1967)

²²⁶ A Kulturális Kapcsolatok Intézete és British Council kapcsolatához lásd: Fehér Dávid: Érintkező kánonok. Nyugati művészeti tendenciák megjelenése Magyarországon a „hosszú hatvanas években”, in: *Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)*, i.m., 2017, 118–120.; a Kulturális Kapcsolatok Intézete és a British Council együttműködésének példája a *Jelenkori brit festészet* című 1963-as kiállítás az Ernst Múzeumban, illetve Henry Moore kiállítása 1961-ben az Ernst Múzeumban, majd 1967-ben a Műcsarnokban.

Kosztka Tivadar, Mednyánszky László, Rippl-Rónai József, Gulácsy Lajos, Derkovits Gyula, Farkas István, Egry József, Vajda Lajos, Ámos Imre) olyan nagytekintélyű alkotókig ívelt, mint Uitz Béla vagy Czóbel Béla. Megjelent Barcsay Jenő, Bernáth Aurél, Domanovszky Endre, Kondor Béla, Borsos Miklós, Kokas Ignác, ám szerepeltek olyan a „hivatalos kánonba” nem evidens módon beletartozó művészek is, mint Lakner László és Schaár Erzsébet. A kiállításon megjelent a *Kivégzés* (1965) [118. kép], a *Rembrandt tanulmányok* (1966) [88. kép], a *Menekülő* (1966) [136. kép], a *Tanú* (1966), illetve az *Engedelmesen* (1966) [130. kép]. Ez utóbbit már a székesfehérvári Csók István Képtár kölcsönözte, a festmény a művész ajándékaként került a Kovalovszky Márta és Kovács Péter által vezetett intézménybe, amelynek kiállításprogramja és gyűjteményépítő tevékenysége kiemelkedő jelentőséggel bírt.²²⁷

A Kulturális Kapcsolatok Intézetének szintén szerepe volt abban, hogy Lakner kapcsolatba került a meghatározó olasz művészettörténésszel, Enrico Crispoltival, aki a seregszemlét szervező bizottság tagjaként beválogatta a műveit a *Premio Lissonéra* 1967-ben, amely egy a Velencei Biennáléval ugyan nem összemérhető, de igen jelentős olaszországi, nemzetközi képzőművészeti kiállítás volt.²²⁸ Ez volt az első eset, hogy Lakner művei szélesebb nemzetközi kontextusban megjelenhettek, többek között olyan művészek alkotásai mellett, mint Valerio Adami, Eduardo Arroyo, Evelyne Axell, Samuel Buri, Fernando de Filippi, Raoul Keyser, Zbigniew Gostomski, Gotthard Graubner, Peter Klasen, Tom Phillips, Sarkis és Jiri Valenta. A kiállításon szintén szerepelt az ekkor már Párizsban élő Csernus Tibor is, aki a hatvanas évek közepén egy a pop arttal rokonítható képi világ felé fordult, és a párizsi új figuráció – a lissoni katalógusban is publikáló – Gérald Gassiot-Talabot által elemzett meghatározó alakjai között tartották számon. A *Premio Lissonét* az új figuráció – pop art, narratív figuráció, új realizmus – európai variánsai dominálták, illetve megjelentek rajta a kinetikus művészet és a geometrikus absztrakció meghatározó alakjai is. A meghívott művészek névsorát tematikus szekciók egészítették ki, amelyek a *kortárs svéd festészetet* (Holger Bäckström, Bertil Berg, Jorgen Fogelquist, Roj Friberg, Lars Hillersberg, Lars Karlmark, Folke Lind, Carl Magnus, Bert Johnny Nilsson, Ulf Rahmberg, Ulrik Samuelson), a

²²⁷ Lakner *Engedelmesen* (1966) című alkotása – a mű erőteljes kritikai hangvétele ellenére is – „problémamentesen” szerepelt már 1966-ban a székesfehérvári intézmény új szerzeményeit bemutató kiállításán is. (Kovalovszky Márta e-mailje a szerzőnek, 2011.08.13.); a művet a *Népszabadság*ban Rózsa Gyula is méltatta: „a fiatalok közül Lakner László szurrealisztikus felfogású drámai képpel szerepel.” R. Gy. [Rózsa Gyula]: Mai magyar művek a székesfehérvári képtárban, *Népszabadság*, 1966. június 30., 7.

²²⁸ 15. *Premio Lissone internazionale di pittura*, kat., Marchi & Bertolli editori, Firenze, 1967 (a kiállítás időpontja: 1967. október 29. – november 26.)

jelenkori művészet néhány *kiemelten bemutatott* alakját (Enrico Baj, Gianni Fieschi, Richard Hamilton, Yves Klein), illetve a *kortárs olasz szobrászat* néhány aspektusát mutatták be. Laknernek két műve szerepelt a *Premio Lissonén*, a *Danae I.* (1967) [108. kép] és a *Tanú* (1966). Mindkét mű a rauschenbergi *combine painting* tanulságait is hordozó, applikációkkal kombinált expresszív festmény, amely tökéletesen beilleszthető a pop art európai festészeti recepciójának a történetébe, és a lissonei seregszemlén bemutatott alkotások közé.

Lakner művészete a hatvanas évek második felében esetenként részévé vált a magyarországi „kulturális exportnak”, művei a „tűrt”, esetenként elutasított avantgárd tendenciák és a „hivatalos” művészeti fórumokon megjelenő alkotók közötti sajátos szürkezónában helyezhetők el. Lakner a magyarországi neoavantgárd egyik központi figurája volt, ugyanakkor megjelent a hivatalos kulturális export peremvidékén is. Ennek a jelenségnek fontos példája az essen Museum Folkwang 1968-ban rendezett *Ungarische Künstler der Gegenwart* című tárlata,²²⁹ amely a művész pályafutására hosszútávú hatással volt. A Kulturális Kapcsolatok Intézetének közreműködésével szervezett²³⁰ tárlaton egy a Brüsszelben, Londonban, Prágában és Pozsonyban bemutatotthoz hasonló névsor szerepelt.²³¹ A festészeti és grafikai anyagban a hatvanas években többé-kevésbé a hivatalos kánon részének tekinthető Barcsay Jenő, Bartha László, Bálint Endre, Gross Arnold, Hincz Gyula, Domanovszky Endre, Kondor Béla, Martyn Ferenc mellett megjelent a „népies vonal” egy-egy képviselője (Berki Viola, Szalay Ferenc), illetve olyan a szürnaturalista festéssel és grafikával asszociálható, később a magyarországi neoavantgárdhoz sorolható alkotók, mint Lakner László, Major János és Maurer Dóra. A művészeket és műveiket a katalóguselőszó tanúsága szerint Paul Vogt, a múzeum igazgatója válogatta a Kulturális Kapcsolatok Intézetével szoros együttműködésben. A Kulturális Kapcsolatok Intézetének közreműködésére utal az a körülmény is, hogy a tárlaton nem jelentek meg absztrakt művészek (még az 1965-től egyre szorosabb németországi kapcsolatokat ápoló Bak Imre és Nádler István sem), akiket feltehetően az

²²⁹ *Ungarische Kunst der Gegenwart. Malerei, Graphik*, kat. Museum Folkwang, Essen, 1968, kat. bev.: Paul Vogt, Solymár István (1968. május 10. – június 14.)

²³⁰ A kiállítás dokumentációját lásd: X1968 Magyar képzőművészet Essenben (105. dob.), Műcsarnok Könyvtár és Archivum, Budapest

²³¹ A kiállítók teljes névsora: Festészet – Barcsay Jenő, Bartha László, Bálint Endre, Berényi Ferenc, Berki Viola, Breznay József, Domanovszky Endre, Eigel István, Ilosvai Varga István, Kondor Béla, Lakner László, Szalay Ferenc. Grafika – Czinke Ferenc, Csohány Kálmán, Feledy Gyula, Gács Gábor, Gross Arnold, Gyulai Líviusz, Hincz Gyula, Kass János, Kondor Béla, Kondor Lajos, Konstantin László, Kürthy Sándor, Lenkei Zoltán, Major János, Martyn Ferenc, Maurer Dóra, Masznyik Iván, Gy. Molnár István, Pásztor Gábor, Raszler Károly, Reich Károly, Stettner Béla Szász Endre, Würtz Ádám

intézet munkatársai meg se mutattak az esseni szakembereknek.²³² Lakner fontos „pop-művekkel” szerepelt a kiállításon (*Engedelmesen*, 1966 [130. kép]; *Mozdulat [Hát – Mozdulat - részlet egy cowboy-filmből]*, 1967 [111. kép]; *Füst IV.*, 1967): a múzeum ösztöndíjának köszönhetően – elnyerte a kiállításon a festészeti I. díjat²³³ – ki is utazhatott Németországba, illetve módja nyílt arra, hogy a külföldi utat meghosszabbítása révén Svájcba is eljusson. Ez volt az első hosszabb – 1 hónapos – külföldi tartózkodása, korábban 1963-ban, majd 1964-ben szervezett utazásokon járt Olaszországban (Rómában és Velencében²³⁴), 1965-ben pedig az Europahaus-kiállítás kapcsán Bécsben.

Az esseni kiállítást további nagyléptékű külföldi magyar tárlatok is követték, amelyek létrejöttében fontos szerepe volt a Kulturális Kapcsolatok Intézetének. Ilyen volt a *L'art hongrois contemporain* című, Csorba Géza által rendezett kiállítás a párizsi Musée Galliérában 1970-ben, ahol Lakner – egy az essenihez hasonló művésznévsor tagjaként²³⁵ – a *Rózsák* (1969) [139. kép], a *Saigon* (1969) [138. kép] és a *Dosziványijá* (1969) [202. kép] című festményeit állította ki, vagy a *100 Jahre Kunst in Ungarn* című tárlat a dortmundi Museum am Ostwallban, ahol Lakner a grafikai szekcióban már konceptuális alkotásokkal szerepelt (*Összegyűjtött kívánságok taoista minta után*, 1969; *My George Lukács Book [Unter sechsundsiebzig Jahren verboten]*, 1970 [326. kép]; *Könyvsztélé*, 1970 [333. kép], *Sacco és Vanzetti. A hentesek akkor is dolgoztak*, 1971 [295. kép]).

Fontos hangsúlyozni, hogy Laknernek nem pusztán festőként, hanem grafikusként is rendkívül jelentős volt a recepciója az 1960-as években, és mindez nem korlátozódott a művész tervezőgrafikai munkásságára. Korai grafikáit már 1958-ban bemutatta a Petőfi Irodalmi Múzeumban (a *Magyar versek – magyar rajzok* című tárlaton szerepelt Ady Endre, József Attila, Kosztolányi Dezső, Arany János verseinek illusztrációival),²³⁶ 1960-

²³² Bak Imre és Nádler István 1965-ben stuttgarti útjuk során ismerkedtek meg Dieter Honisch-sal, aki 1965 és 1968 között a stuttgarti Württembergischer Kunstverein igazgatója volt. 1968 és 1975 között pedig az esseni Museum Folkwang munkatársa lett. Az 1968-as magyar kiállítás szervezésében és előkészítésében Dieter Honisch még minden bizonnyal nem vett részt. Honisch-nak Bak Imrén és Nádler Istvánon keresztül pontos ismeretei voltak a magyarországi neoavantgádról, mindkét Iparterv kiállítást megtekintette.

²³³ A grafikai I. díjat pedig Major János nyerte el. Vö. *Képzőművészeti almanach I.*, 1969, i.m., 71.

²³⁴ Első olaszországi útján meglátogatta Gyémánt Lászlóval Amerigo Totót Rómában, továbbá ellátogatott a La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Romába, ahol először láthatta élőben olyan alkotók műveit, mint Alberto Burri és Lucio Fontana (erről lásd: Geskó Judit: A Szépművészeti Múzeum képei az emlékezet terében, II. rész: Beszélgetés Lakner Lászlóval, *Artmagazin*, 2016/3, 16–19.); második olaszországi útja pedig a Velencei Biennále megtekintése miatt vált különösen fontossá. Gyakran hivatkoznak erre az útra döntő jelentőségüként a művész „pop-fordulata” kapcsán.

²³⁵ A kiállítók teljes névsora: Czöbel Béla, Domanovszky Endre, Gerzson Pál, Kokas Ignác, Kóka Ferenc, Konfár Gyula, Lakner László, Ország Lili, Kiss Nagy András, Schaár Erzsébet, Segesdy György, Varga Imre, Vigh Tamás, Feledy Gyula, Gross Arnold, Hincz Gyula, Kondor Béla, Lenkey Zoltán, Martyn Ferenc, Pásztor Gábor, Raszler Károly, Würtz Ádám

²³⁶ Vö. Lánosz Sándor: Lakner Lászlóról, *Művészet*, 1967/10, 21.

ban litográfiákat és monotípiákat mutatott be a *Magyar művészek grafikai és kispasztikai kiállításán* a Csók Galériában.²³⁷ Később Lakner a jelentős grafikai seregszemlék rendszeres résztvevőjévé vált. Magyarországon a Miskolci Országos Grafikai Biennálékon szerepelt (1967, 1969), ám ezekben az években a grafikai biennálékon való szereplések jelentették a legfontosabb nemzetközi bemutatkozási lehetőségeket is: a keleti blokkban is több valóban nemzetközi mezőnyt bemutató grafikai biennálét szerveztek. Lakner többször szerepelt a krakkói grafikai biennálén (1968, 1970, 1972), kiállított a ljubjanai grafikai biennálén is (1969), illetve olyan nyugat-európai tárlatokon, mint a biellai *Premio internazionale Biella per l'incisione* (1969) és a bradfordi grafikai biennále (1970). Ezeknek a nemzetközi szerepléseknek mintegy kicsúcsosodása volt Lakner 1972-es szereplése a Velencei Biennále *Grafica d'oggi* című nemzetközi kiállításán, amelyről a következő alfejezetben írok.

Az 1960-as évek magyarországi experimentális grafikájának tendenciáit mintegy összegezte a *Mai magyar grafika* című nagyléptékű, 45 művész 375 alkotását bemutató tárlat a Magyar Nemzeti Galériában.²³⁸ A kiállításon, a kiállítás katalógusában, illetve a kiállítás nyomán később, 1972-ben megjelent reprezentatív kiadványban Lakner nagyon hangsúlyosan szerepelt.²³⁹ Az 1972-es kiadvány bevezetőjében Solymár István két irányt különböztetett meg a kortárs magyar grafikában: egy régi művészet hagyományaira támaszkodó „Kondor-rajt” (Kondor Béla művészete nyomán), illetve egy experimentálisabb szemléletű „Lakner-rajt”, amely a Csernus Tibor nevével fémjelzett szürnaturalista kör művészetéből bomlott ki, és amelynek Csernus távozása után Lakner vált a központi alakjává. A „Lakner-rajba” Solymár olyan művészeket sorolt, mint Gy. Molnár István, Major János és Maurer Dóra.²⁴⁰ A sokszorosított grafika terén technikai és ikonográfiai szempontból is úttörő megoldásokat alkalmazó Major János,²⁴¹ illetve a

²³⁷ „A fiatal Lakner László litográfiái és monotípiája érdekes, a szürrealizmus határán mozgó formakísérletek, de nem érezzük bennük a művészi kifejező szándékot.” – olvasható a Népszabadság kritikájában. P.I.: Jegyzetek kiállításokról, *Népszabadság*, 1960. június 22., 9.

²³⁸ *Mai magyar grafika*, Solymár István szerk., B. Supka Magdolna bev., kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1968; A kiállítás részletes történetéhez lásd: Révész Emese: *Mai magyar grafika 1968*. In: A lemez B oldala. Grafikai Konferencia, Miskolc, 2015, 38–47. (A tárlatot a katalógus tanúsága szerint Solymár István rendezte, ám Dévényi István Révész Emesének mondott szóbeli közlése nyomán lehetséges, hogy a tárlat rendezője valójában B. Supka Magdolna volt.)

²³⁹ Lakner alábbi – a címek alapján jelenleg csak részben beazonosítható – művei szerepeltek a Magyar Nemzeti Galériában: *Tanulmány II.*, 1964 (rézkarc); *Változatok*, 1965 (rézkarc); *Rembrandt tanulmányok*, 1965 (klisé nyomat); *Aki folyton beszél*, 1966 (tusrajz); *Szerigrafikus tanulmány*, 1966 (rézkarc); *Ruhatanulmány*, 1966 (lavírozott tus); *Tanulmány*, 1966 (lavírozott tus); *Danae, drágám*, 1967 (rézkarc)

²⁴⁰ Solymár István: *Mai magyar rajzművészet*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1972, 9–10.

²⁴¹ Major János grafikai munkásságáról lásd: „*A halottak élén*” – *Major János világa*, Véri Dániel szerk., kat. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2013

korai időszakában jelentékeny grafikai életművet létrehozó Maurer Dóra²⁴² mellett kétségkívül Lakner László volt a legfontosabb képviselője az experimentális sokszorosított grafikának.²⁴³ Továbbá olyan alkotók is ebbe a körbe sorolhatók, mint Pásztor Gábor és Baranyay András.

A *Mai magyar grafika* című kiállításon bemutatott művészek grafikai alkotásai – melyek közül többet megvásárolt a magyar állam – nemzetközi kiállításokon is gyakran megjelentek. Lakner László grafikai művei például szerepeltek a bolognai Gallerie d'Arte magyar grafikai csoportos kiállításán, az amszterdami Kristiaan Galéria 1968-as grafikai tárlatán, illetve ezzel párhuzamosan a tillburgi Magyar Heteken,²⁴⁴ továbbá olyan állami szervezésű vándorkiállításokon is, mint az *Art Graphique Hongroise* a tuniszi Galerie Municipale des Arts-ban.²⁴⁵ A tárlatok többsége a művészekről függetlenül szerveződött. Példa erre például Maurer Dóra esete, akinek műveit 1967-ben a Kulturális Kapcsolatok Intézete a Sao Paolo-i Biennáléra is elküldte, ám a művész csak utólag értesült arról, hogy szerepeltetik a dél-amerikai seregszemlén.²⁴⁶ Major János és Maurer szintén szerepeltek az *Ungarische Grafik der Gegenwart* című tárlaton a Schleswig-Holsteinisches Museum-ban (Schloss Gottorf, 1967). Mind Lakner, mind Maurer és Major annak ellenére, hogy műveik stiláris és esetenként tematikus szempontból is problematikusnak számítottak kultúrpolitikai szempontból, esetenként mégis részeivé válhattak a „kulturális exportnak” mint a magyar grafika „progresszív” vonulatának reprezentatív képviselői.

Lakner László, Major János, Maurer Dóra és Pásztor Gábor 1968-ban közös grafikai kiállításon is szerepeltek a budapesti Műszaki Egyetem Diákotthonában.²⁴⁷ A

²⁴² Maurer Dóra korai grafikai munkásságáról lásd újabban: *Nyomhagyás–nyomtatás. Maurer Dóra grafikai munkássága. 1957–1981*, Maurer Dóra – Révész Emese – Vintage Galéria szerk., kat. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Gáyor-Maurer SUMUS Alapítvány, Budapest, 2017

²⁴³ Lakner László korai grafikai munkásságáról lásd: Fehér Dávid: Eredeti, másolat, lenyomat. Maurer Dóra, Lakner László és a grafika konceptualizálása (előadás), elhangzott: *Nyomtatás – nyomhagyás. A képköltés új pozíciói az 1960-1970-es években* (konferencia), Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2017. december 1.

²⁴⁴ „Március 5-én kedden kiállítás nyílik az *amsterdami Kristiaan Galériában* kilenc magyar grafikuskészítő – Csohány Kálmán, Gross Arnold, Kondor Béla, Kass János, Lakner László, Major János, Orosz János, Pásztor Gábor és Würtz Ádám – csaknem száz alkotásából.” (Magyar Tárlatok külföldön, *Népszabadság*, 1968. március 3., 12.; illetve: *Képzőművészeti Almanach I.*, 1969, i.m., 71.)

²⁴⁵ A kiállítás a Kulturális Kapcsolatok Intézete által szervezett tuniszi Magyar Hét keretében valósult meg. Lásd: X1971 Magyar hét, Tunisz (133. dob.), Műcsarnok Könyvtár és Archivum, Budapest

²⁴⁶ Maurer Dóra szóbeli közlése.

²⁴⁷ „Négy fiatal művész – Lakner László, Major János, Maurer Dóra és Pásztor Gábor – grafikáiból rendeztek kamarakiállítást a budapesti Műszaki Egyetem Diákotthonában (1968. IV. 12. – IV. 26.). Lakner montázszerkesztésű, szürrealista és pop-art elemekkel komponált lapjai, Major keserű és groteszk, Maurer inkább lírai szürrealizmusa, Pásztornak a képi jelek dekoratív elrendezésére épülő művei a magyar grafika egy jellegzetes, kísérletező ágát reprezentálták.” Vö. Kiállítási krónika 1967-68. Hírek. Egyéni és csoportos kiállítások Budapesten és vidéken, in: *Képzőművészeti Almanach I.*, Szabadi Judit szerk., Corvina,

tárlatot Sinkovits Péter rendezte²⁴⁸ és Németh Lajos nyitotta meg.²⁴⁹ Németh Lajos Lakner László korai recepciójában is fontos szerepet játszott. Már az 1960-as évek elején Aradi Nórával és Rényi Péterrel szemben a Csernus által képviselt szürrealista gondolkodásmódot (is) támogatta.²⁵⁰ 1968-ban pedig szürnaturalista festők, illetve a velük asszociálható grafikusok közül többen is (Csernus Tibor, Lakner László, Maurer Dóra, Major János, említés szintjén Gyémánt László, Szabó Ákos) szerepeltek Németh Lajos *Modern magyar művészet* című kötetében a *Legújabb nemzedék jelentékezése* című fejezetben (Lakner Lászlónak a *Menekülő* [136. kép] című festménye reprodukción is megjelent a kötetben),²⁵¹ ami – a Magyar Nemzeti Galéria összegző tárlatán való szereplés mellett – a művészek kanonizációjában fontos állomásnak tekinthető. A Németh Lajos könyvéből kibontakozó kánonban a neoavantgárdhoz köthető művészek közül egyedül a szürnaturalizmusból kinövő tendenciák jelentek meg (Némethtel szemben Aradi Nóra még 1970-ben is élesen elutasította a szürnaturalista művészeket, illetve általában a figuration narrative-ot és a pop artot),²⁵² ugyanakkor az absztrakció semmilyen formája sem jelent meg a kötetben, ahogy a happening és egyéb experimentális műformák sem kaptak benne helyet.

Az 1960-as évek második felében Lakner László fokozatosan vált ismertebbé és a kánon részévé (ha nem is került a hivatalosan támogatott – például a Velencei Biennále

Budapest, 1969, 69.; lásd még: Sinkovits Péter: Kronológia, in: Beke László – Hegyi Lóránd – Sinkovits Péter: „Iparterv” 68-80 1980, i.m., 4. („Ebben az időben ők látszottak a szürrealizmus utáni grafika legértékesebb képviselőinek.”)

²⁴⁸ Vö. Sinkovits Péter — Hornyik Sándor: Iparterv (szócikk), in: *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, 2. köt., Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2000, 187–189. (Ugyanitt a kiállításra „pop art-kiállításként” hivatkoznak.)

²⁴⁹ Vö. a kiállítás meghívóját. (Ezúton köszönöm Kürti Emesének, hogy a meghívó Végh László archívumában lévő példányát megmutatta nekem, továbbá Véri Dánielnek, hogy rendelkezésemre bocsátott egy fényképet a kiállítás plakátjáról.)

²⁵⁰ A vitához lásd: Németh Lajos: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről, *Új írás*, 1961/8, 738–744., újraközölve: *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945–1975*, Corvina, Budapest, 1976, 205–214. (különösen: 213.) Továbbá lásd Aradi Nóra és Rényi Péter éles hangú ellenválaszait: Aradi Nóra: Válasz egy vitacikkre, *Új Írás*, 1962/1, 57–65.; Rényi Péter: Melyik N.L.-nek van igaza?, *Új Írás*, 1962/2, 165–170. (Újraközölve: *Kritikák és képek*, 1976, i.m., 215–222. és 223–231.)

²⁵¹ Németh Lajos: *Modern magyar művészet*, Corvina Kiadó, Budapest, 1968, 143. (a *Menekülő* című festmény: 125. kép)

²⁵² Az Aradi által új „illusztrativitásként” jellemzett figurális festészetben a néző „tevékenyebbé tételének” kapcsán írja, hogy „történhet [ez] a belső forma rendező elvének, szerepének a mellőzésével is, egy olyan véletlenszerűnek ható rendezetlenség hangsúlyozásával, amely a mindenfajta összefüggés hiányát, végső soron a valóság megismerhetőségének tagadását fejezi ki, amely törekvésnek mint irányzatnak az elindítója nálunk Csernus Tibor volt. Nem véletlen, hogy ez az újabb polgári tendencia, ez a hamis tudatra apelláló »elfogulatlanság«, amely érthetetlennek mutatja a valóságot, visszhangra találtatott a csak azért is ellenzékieskedőkben, akik az »érthetetlen« alkotásban az »értelmetlen« valóság bizonyosságát vélik felfedezni, továbbá a felületes sznobokban, akik könnyű szívvel fogadják a művészet rangbeli fokmérőjeként az »érthetlenséget«, hiszen ez mintegy felmenti őket a művészet ismerete alól.” *A szocialista képzőművészet története. Magyarország és Európa*, Corvina, Budapest, 1970, 258. (A pop art és a figuration narrative elutasítása a 224. oldalon.)

Magyar Pavilonjában bemutatott, jelentősebb állami vásárlásokkal elismert – alkotók közé). Ezt az ismertséget jelezték az első önálló publikációk, például Frank János riportja az *Élet és Irodalom*ban 1966-ban,²⁵³ illetve Lánicz Sándor áttekintő esszéje a *Művészet*ben 1967-ben.²⁵⁴ Lakner műveit ugyan kizsúrízték a Műcsarnokban rendezett *IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*ról 1962-ben,²⁵⁵ és művei hiányoztak a *X. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*ról 1965-ben,²⁵⁶ 1968-ban már megjelenhetett a *XI. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*on²⁵⁷ a Műcsarnok egyik oldalteremében, mégis főhelyen, egy évvel később pedig beválogatták a *Magyar művészet 1945-1969* című nagy összefoglaló kiállításba ugyanott.²⁵⁸

²⁵³ Frank János: Lakner Lászlónál, *Élet és Irodalom*, 1966. X/4, 1966. január 22., 8.

²⁵⁴ Lánicz 1967, i.m., 21–24.

²⁵⁵ Aradi Nóra: A IX. kiállítás zsűrizésének (sic!) munkájáról. In *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból*, i.m., 1976, 254–255.; Lánicz Sándor esszéje szerint Lakner erre a kiállításra az *Egy szoba múltja* (1960-61) című festményt adta be. Lánicz 1967, i.m., 22.

²⁵⁶ Ezt Németh Lajos nehezményezte kritikájában. „A kiállítás katalógusában hiába keressük többek között Anna Margit, Bálint Endre, Bolmányi Ferenc, Fóth Ernő, Deim Pál, Korniss Dezső, Konecsni György, Keserő Ilona, Lakner László, Ország Lili nevét, csak egy művel szerepel Vilt Tibor, Orosz János – és folytathatnánk a sort. A néző szempontjából nem mérvadó, hogy vajon e művészek is a többi, judiciousos, ám a kiállításra nem szereplő eleve nem is küldött be, esetleg rosszul válogatott a műveiből, esetleg kizsúrízték – bármi az ok, a tényen nem változtat: az élő magyar művészet számos iránya és képviselője kimaradt a tárlatról vagy nem megfelelően szerepel. Pedig ha olyan művek is láthatók lennének, mint például Ország Lili antifasiszta rekviem-sorozata, Orosz János vagy Lakner László visszautasított képe, Kondornak az auschwitz múzeumba került, ezért sajnálatosan itt nem szereplő, a barbárság ellen tiltakozó kompozíciói – akkor talán a kiállítás eszme hőfokáról írott kritikák is kevésbé lettek volna oly elmarasztalóak, mint amilyené a csendéletdömpingen érzett jogos felháborodás tette őket.” Németh Lajos: *Gesztus vagy alkotás*, i.m., 2001, 42–49. (idézett szövegrész: 43.); később Németh úgy fogalmazott, hogy „a zsűri óvatos munkája nyomán koffeinmentes kávékivonattá vált az anyag”. Németh Lajos: *Stúdió*, 1966. A Fialat Képzőművészek Stúdiójának VI. kiállítása, *Kritika*, 1966/6, 49–51., újraközölve in: Németh Lajos *Gesztus vagy alkotás*, i.m., 2001, 58–62. (idézett szövegrész 58.)

²⁵⁷ *XI. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*, Műcsarnok, Budapest, 1968 (április-május), a kiállításra Lakner Lászlótól a *Tanulmány egy cigarettázóhoz [Füst]* című festmény, illetve a *Tanulmányok előlről és hátulról* című rézkarc szerepelt. A kiállításról és Lakner szerepléséről lásd Frank János beszámolóját: „Az oldaltermek – tartalmukat tekintve – nem melléktermek. Lakner László egyetlen olajfestményével fiatal kora ellenére is kivívta a főhelyet. A »Tanulmány egy cigarettázóhoz« szinte monochrom festmény. A váratlan képelemek, váratlan cezúrák a pop-art ősökre utalnak, de Lakner expresszivitása, hihetetlen mesterséglei tudása egyéni tartalommal töltötte meg a pop-art keretet. Stílusa kiforrott. Ennél az új képénél a plakátszerű oratio rectát megtartva festőbb lett, oly módon lírai és rezignál, hogy közben nem veszítette el kemény tartását.” (Lakner műve mellett Gyémánt László és Korga György alkotásai szerepeltek.) Vö. Frank János: *Jegyzetek a XI. Magyar Képzőművészeti Kiállításról*, in: *Képzőművészeti Almanach I.*, 1969, i.m., 30.

²⁵⁸ A tárlaton az ekkor már a Művelődési Minisztérium tulajdonában lévő *Menekülő* (1966), illetve a *Rembrandt levelezőlapok (Danae II.)* (1968) szerepelt. *Magyar művészet 1945-1969*, Vayer Lajos bev., kat. Műcsarnok, Budapest, 1969; Szintén a Műcsarnokban rendezték meg a Fialat Képzőművészek Stúdiójának 10 éves jubileumi kiállítását, amelyen Lakner ezúttal is szerepelt. *Stúdió 58-68. A Fialat Képzőművészek Stúdiójának jubileumi kiállítása*, kat. Műcsarnok, Budapest, 1968; a tárlaton Lakner László *Menekülő* (1966), *Mozdulat* (1967) és *Rembrandt-levelezőlapok [Danae II.]* (1968) című festményei szerepeltek. Az Iparterv kiállítások későbbi kiállítói közül szerepelt: Konkoly Gyula, Major János. Lakner később, 1971-ben, újra szerepelt a Műcsarnokban, a Magyar Képzőművészek Szövetsége által szervezett *Új művek* című kiállításra (*Új művek*, kat. Műcsarnok, Budapest, 1971 (február 27. – március 21.)). A tárlaton a *Kockák egy régi filmből* című festmény (feltehetően azonos a *Forradalmár csoporttal*) szerepelt, illetve az azonos című grafika.

Az 1968-as év Lakner pályafutása szempontjából mégis az első Iparterv-kiállítás miatt kiemelkedően fontos. Az Iparterv építésziroda dísztermében rendezett kiállítást (és folytatását 1969-ben) a magyar művészettörténet meghatározó eseményeként,²⁵⁹ egy új művészgeneráció első közös fellépéseként tartják számon, akik a kiállítást rendező fiatal művészettörténész, Sinkovits Péter bevezető esszéjét idézve, megkísérelték „az együtt lépés kínzóan nehéz, de mindig eredményt-hozó feladatát magukra vállalni”,²⁶⁰ vagyis bizonyos nyugat-európai és észak-amerikai művészeti tendenciákra reflektáltak, megpróbálták a magyarországi művészeti hagyományokat, illetve a „hely szellemét” (a lokális kulturális, társadalmi kontextusokat) nemzetközi összefüggésrendszerben is értelmezhető művészeti jelenségekkel társítani. Az első Iparterv-kiállítás magában hordozta az 1964-es és az 1968-as Velencei Biennále tanulságait, és még inkább az 1968-as kasseli documenta konzekvenciáit.²⁶¹ Ez utóbbi seregszemle az amerikai pop art, a hard edge, a minimal art és a colour-field painting európai bemutatkozásának legfontosabb eseményei közé tartozott. Az első Iparterv-kiállítás lényegében a figurális festészet és az absztrakció új tendenciáinak az együttes bemutatására vállalkozott a hazai művészet összefüggésében. Az Iparterv-kiállítások fontos előzményei közé tartozik az 1966-os „szabadabb szellemiségű” Stúdió-kiállítás, illetve az *Új törekvések 1966* című, a MALÉV KISZ Klubjában tervezett, ám végül a Képző- és Iparművészeti Lektorátus által betiltott – és meg sem nyílt – csoportos kiállítás, amelyen a későbbi iparterves művészek egy része – például Lakner László is – szerepelt volna.²⁶² Az Iparterv-kiállítások a budapesti „progresszív” művészek közül a nyugati tendenciák felé leginkább nyitott

²⁵⁹ Az első Iparterv kiállításon szerepelt: Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Molnár Sándor, Nádler István, Siskov Ludmil és Tót Endre (az eseményhez kapcsolódott a szintén ebben a helyiségben rendezett *Akciófesztivál*, melyen Erdély Miklós, Méhes László és Szentjóby Tamás szerepelt); egy évvel később a második Iparterv kiállításon a fent említett alkotók túl kiállított: Baranyay András, Major János, Méhes László, Szentjóby Tamás, az eseményhez kapcsoló kiadványban szerepel továbbá Erdély Miklós és Pálfalusi Attila is. A kiállítás történetéhez lásd: Beke László – Hegyi Lóránd – Sinkovits Péter: „Iparterv” 68-80, i.m., 1980; *Groupe Iparterv – Le Progrès de l'Illusion. La troisième génération de l'avant-garde hongroise*, Institut Hongroise de Paris, Paris, 2010; Sinkovits Péter: A szabadság felé. Az Iparterv csoport kialakulása és utóélete, *Új Művészet*, 2010/4, 4–8.; illetve újabban: Dávid Fehér: Pop Beyond Pop, i.m., 2017

²⁶⁰ Sinkovits Péter: Bevezető, in: *Kiállítás az Iparterv dísztermében*, kiáll. kat., Budapest, 1968, o.n.

²⁶¹ A szervezésben aktívan résztvevő Bak Imre szóbeli közlése (2006); a *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* Sinkovits Péter és Hornyik Sándor által jegyzett Iparterv-cikkében is megjelenik az a gondolat, hogy az első Iparterv-kiállítás az 1968-as „kasseli Documenta 4 szervezési elveit követte”. Sinkovits Péter — Hornyik Sándor: Iparterv (szócikk), in: Fitz Péter (szerk.), *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, 2. köt., Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2000, 187–189. (az idézet helye: 187. o.) A két Iparterv-kiállításához kapcsolódó kiadvány címe, *Dokumentum 69-70* (Budapest, 1970) szintén erre az összefüggésre utal.

²⁶² A kiállítók tervezett névsora: Bak Imre, Bartl József, Csík István, Deim Pál, Galambos Tamás, Hortobágyi Endre, Kósza-Sipos István, Lakner László, Molnár Sándor, Nádler István, Simon Balázs (forrás: a c3 hatvanas-évek vonatkozó kronológiája: URL: <http://www.c3.hu/collection/koncept/frame.html> - utolsó elérés: 2018. 03. 19.)

művészeket mutatták be,²⁶³ párhuzamosan a Csáji Attila által szervezett *Szürenon* című tárlattal, amely inkább a szürrealista szemléletű nonfiguratív tendenciákra fókuszált, és kevésbé volt hangsúlyos sajátossága a „nyugati orientáció”.

Az Iparterv-kiállítások bemutatása szétfeszítené ennek az összefoglalónak a kereteit, ezúttal elsősorban Lakner László szerepére és helyére fókuszálunk a kiállításon belül. Az első Iparterv kiállítás jelentősége – többek között – abban állt, hogy első ízben jelent meg egy koncepciózus tárlaton a legfiatalabb művészgenerációnak több csoportja-vonulata. Az Iparterven bemutatkozó absztrakt alkotók (Bak Imre, Hencze Tamás, Molnár Sándor, Nádler István) közül többen is a Zuglói Körhöz köthetők, a figurális festők (Lakner László, Konkoly Gyula, Major János) pedig többnyire a szürnaturalizmusból kiindulva a pop art felé forduló alkotók voltak. A tárlat a festészeti utáni absztrakcióhoz és a pop arthoz kapcsolódó magyarországi jelenségek koegzisztenciáját mutatta be, amely egy évvel később, 1969-ben a konceptuális művészet, a fotórealizmus (Méhes László) és a fluxus (Szentjóby Tamás) tendenciái felé is nyitott. A tárlat szervezésében és előkészítésében Sinkovits Péter mellett a művészek is tevőlegesen részt vettek. Lakner ugyan nem kapcsolódott be a szervező munkába, mégis fontos szerepe volt a tárlat létrejöttében. Az Iparterv kiállítóiról készült csoportképek – amelyek egyike az első és a második Iparterv-kiállításhoz kapcsolódó kiadvány, a *Dokumentum 69-70* címlapján is megjelent – Lakner László Kmety utcai műtermének teraszán készültek, és mindez akár szimbolikus körülménynek is tekinthető. Csernus Tibor távozása után Laknert tekintették a szürnaturalizmushoz és pop arthoz kötődő festőkör központi alakjának, akinek ugyanakkor rendkívül széles kapcsolati hálója volt. Az Iparterv kiállítói közül egyedül Lakner volt rendszeres szereplője „hivatalos” tárlatoknak is (Stúdió kiállítások, Műcsarnok, Magyar Nemzeti Galéria, a Kulturális Kapcsolatok Intézete által szervezett nemzetközi kiállítások), ugyanakkor Lakner a neoavantgárd olyan alakjaival is baráti kapcsolatot ápolt, mint Erdély Miklós vagy a Végh László köréhez tartozó művészek (Altorjay Gábor, Szentjóby Tamás), mindemellett az Iparterv-kiállítás absztrakt kiállítóival (Keserü Ilonával, Frey Krisztiánnal, Bak Imrével, Nádler Istvánnal) is baráti viszonyban volt. Amennyiben a magyarországi neoavantgárdot egy fiatal művészekből álló, kisebb csoportokat, köröket összefogó szakmai-baráti társaságként íránk le, és felrajzolnánk a formális-informális kapcsolatok alapján egy

²⁶³ *Szürenon*, Kassák Lajos Művelődési Ház, 1969, kiállítók: Bocz Gyula, Csáji Attila, Csutoros Sándor, Haraszty István, Haris László, Ilyés István, Karátson Gábor, Lantos Ferenc, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Prutkay Péter, Türk Péter és Veress Pál

diagramszerű hálózatot, bizonyos, hogy Lakner László személye ebben a rendszerben csomópont lenne.

Lakner az első Iparterv-kiállításon a *Csont* (1968) című festményét állította ki, amelyre Perneczky Géza a tárlatról írt kritikájában a művet „Henry Moore robosztus formáival” hasonlította össze,²⁶⁴ jóllehet a mű elsősorban Andy Warhol multiplikációra épülő kompozícióit idézte. Lakner festményét – Keserü Ilona, Hencze Tamás és Siskov Ludmil alkotásai mellett – „önálló hangja” és „kitűnő minősége” miatt Németh Lajos is kiemelte a tárlatról írt kritikájában,²⁶⁵ ám ehhez hozzáfűzte, hogy „mégis e kamarakiállítás érdekessége nem is elsősorban a művek minőségében rejlett, hanem abban a szenvedélyben, amellyel e kiállítók szembehelyezkedtek a magyar tradícióval és a jelenlegi magyar képzőművészet uralkodó irányjaival. Hogy ez az elutasító gesztus jelenleg még nem tudott önálló hanggá, stílus- és formateremtő erővé szerveződni, és úgyszólván egyértelműen az internacionális, divatos irányok klisészerű másolatának minősül, az vitathatatlan, ám e jelenség minden bizonnyal szükségszerű. Mindenesetre az itt kiállító fiatalok maguknak is feladták a kérdést: részévé akarnak-e válni, illetve beleolvadni az elmúlt évtizedekben nemzetközivé vált, minden autochton fejlődést és nemzeti tradíciót elvető irányoknak, amelyek úgyszólván unifromizáltan lepik el a nemzetközi kiállítási csarnokokat, vagy pedig megpróbálkoznak a kétségkívül nehezebb feladattal, és szembe mernek nézni az egyszerre modern és ugyanakkor a magyar valósággal adekvát művészet megteremtésének problémájával, mint ahogy saját környezetük emberi-eszmei problémaköre találta meg a manifesztációját akár Rauschenberg, akár Escobal Marisol (sic!) vagy Kemény Zoltán munkásságában -hogycsak a legutóbbi évek néhány szuverén művészére hivatkozunk.”²⁶⁶ Németh Lajos kritikája erősen sarkító, és figyelmen kívül hagyja az Iparterven szereplő művészek többségének azon törekvését, hogy a kortárs nemzetközi művészeti tendenciákat egyúttal a magyarországi modernizmus (például az Európai Iskola) hagyományait is folytatva, a lokális kontextust sem figyelmen kívül hagyva építsék be a tevékenységükbe. Az azonban kétségtelen, hogy a nemzetközi tendenciák „adaptálásának” a kérdése, a lokalitás és a nemzetköziség viszonyának a tisztázása az Iparterv-kiállítások értelmezése szempontjából napjainkig kulcsfontosságú dilemma, és ez különösen érvényes a

²⁶⁴ Perneczky Géza: Útkereső fiatalok, *Élet és Irodalom*, 1968. december 28, XII/52, 8.

²⁶⁵ Németh Lajos: Új törekvések a magyar képzőművészetben (A 68-as őszi évad tárlatairól), *Kritika*, 1969/4, 34–37. (újraközölve in: Németh Lajos: *Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről*, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 2001, 106–109. [idézett hely: 109.]

²⁶⁶ Németh Lajos 2001, i.m., 109.

nemzetközi stílusok befogadásában „élen járó” Lakner László művészetének értelmezésére.

Egy évvel később, 1969-ben – 33 évesen – rendezhette meg Lakner első önálló kiállítását a Kulturális Kapcsolatok Intézetének Dorottya utcai kiállítóterében. A kiállításon kizárólag a legújabb műveit mutatta be, *Rózsákat* és *Szájakat* ábrázoló monumentális festményeket [139-145. kép] és egy filcplasztikát, amelyek mintegy lezárták a művész pop arttal összefüggésbe hozható korszakát.²⁶⁷ A kiállításról Perneczky Géza publikált kritikát *Magyar pop-művészet?* címen.²⁶⁸ A cikk két tárlatot vizsgált: Laknerét, illetve Bencsik István, Keserü Ilona és Major János a Fényes Adolf Teremben rendezett önköltséges kiállítását.²⁶⁹ Perneczky a cikkben megállapította, hogy „a négy művész mindegyike valamiképpen a Pop Art hangvételt idézi, az ironikus, a furcsa, az indirekt közlés eszközeivel él”, majd feltette a kérdést: „Nevezhetjük őket valamiféle magyar Pop kialakítóknak?” Lakner vonatkozásában a következőket állapította meg: „Lakner eljárása áll legközelebb az amerikai művészek módszereihez, magyarságát inkább bizonyos technikai kérdések mutatják. Nevezetesen: Andy Warhol a tízszer vagy százszor ismételt paradicsomkonzerves dobozt (vagy virágot, vagy négerlincselést) valódi sokszorosító eljárással vitte vászonra, ezzel is hangsúlyozva, hogy a dolog, amiről szó van, szorosan összefügg a fogyasztói társadalom tömegtermelésének mechanizmusával. Lakner ecsettel festi a másod- és harmad-példányokat is, mintegy kisipari módszerrel. A jövő dönti majd el, hogy ez az út ad-e elég eredeti tartalmat.”²⁷⁰

A kérdés ezúttal is elsősorban arra vonatkozott, hogy mennyi „eredeti tartalmat” hordozhat egy amerikai stílus adaptálása, felhasználása. Perneczky – aki Lakner *Rózsasorozatának* darabjait ironikus alkotásoknak tekinti – a sajátos különbséget az amerikai párhuzamok és Lakner festményei között a művek technikai megoldásában látja, abban, hogy a mechanikus sokszorosítást (szitanyomást) felváltja nála a manuális multiplikáció (a művész minden megismételt motívumot kézzel fest meg). Perneczky ezt egyfajta „kisipari módszernek”, sajátosan ironikus barkács-megoldásnak tartja, némi iróniával

²⁶⁷ A kiállítás recepciótörténetéhez tartozik az a Brendel János által lejegyzett történet, miszerint Bernáth Aurél és Aczél György a kiállítás megnyitásának másnapján meglátogatták a tárlatot, és hátrahagytak Laknernek egy „helytelenítő írásos üzenetet.” Brendel 2000, i.m., 60.; Vö. Lakner visszaemlékezésével: „Az is igaz viszont, hogy festőként volt valamelyes tekintélyem. Emlékszem, 1969-es, máig egyetlen budapesti egyéni kiállításomat a KKI Galériában Bernáth Aurél és Aczél György együtt nézte meg. »Majd beszélünk kell róla« - írt Bernáth a vendégkönyvbe.” (P. Szabó 2000, i.m., 32.; szintén fontos hangsúlyozni, hogy a tárlat létrejöttében jelentős szerepe volt Néray Katalinnak és Hemberger Sándornak (lásd Brendel 2000, i.m., uo.)

²⁶⁸ Perneczky Géza: *Magyar pop-művészet?*, i.m., 9.

²⁶⁹ Bencsik István, Keserü Ilona, Major János, kat. Fényes Adolf Terem, Budapest, 1969

²⁷⁰ Perneczky Géza: *Magyar pop-művészet?*, i.m., 9.

kérdezve az út létjogosultságára. Perneczky azonban nem vette figyelembe azt, hogy Lakner esetében a nem-festészet és a festészet, az egyedi és a sokszorosított közötti átmenetek, különbségek, átváltások tematizálása tudatos művészi programnak tekinthető. A kritika Laknerre vonatkozó konklúziója ennyiben jelentős tévedés volt, amelyet maga Perneczky is beismert és korrigált évtizedekkel később.²⁷¹ A felvetett alapprobléma – a lokális kontextus és a külföldi stílus közötti különbségek, összefüggések bemutatásának kérdése – azonban a kulcsfontosságú dilemmának tekinthető nemcsak Lakner életműve, hanem általában a korszak magyarországi művészetének vizsgálata szempontjából is, és mindez már 1969-ben is megfogalmazódott.

Részben Perneczky kritikájára reflektált Néray Katalin a *Művészetben* egy évvel később, 1970-ben közölt cikkében.²⁷² Az írás felütése Perneczky kérdését visszhangozta: „Van-e Magyarországon Pop art? Lehet-e magyar a Pop? Van-e létjogosultsága a Pop művészetnek Magyarországon? Ezek a kérdések számtalanszor elhangzottak és megjelentek az utóbbi időben a művészettel foglalkozók tollából rendszerint azzal a konklúzióval, hogy ugyan van nálunk Pop art, nemcsak az alkalmazott grafikában, az öltözködés divatjában, de a »nagy művészet«-ben is. De nem igen lehet magyarrá a Pop, mert nálunk nem vált még csömörré a technika, nem konzumálódottunk még eléggé, ennél fogva létjogosultsága nincs, sőt hitele sem.”²⁷³ Néray a pop art magyarrá válásának kérdésével kapcsolatban amellet érvel, hogy a képlet korántsem ennyire egyszerű: elvégre az irányzat a hatvanas évek során nemzetközivé vált, és nemcsak New York-ban és Londonban, hanem más iparosodott társadalmak művészeti központjaiban is megjelent. Lakner Lászlót Néray a pop art nemzetközi összefüggésrendszerébe helyezi, elsősorban a nagyítás gesztusára hivatkozva, összefüggésbe hozva azt a „blow up” Michelangelo Antonioni Magyarországon is jól ismert filmjének elméleti kérdésfelvetésével. A formai hasonlóságokat (Rauschenberg montázs-kompozícióival, illetve a Kulturális Kapcsolatok Intézetében kiállított művek esetén Andy Warhol virágmotívumot multiplikáló alkotásaival) Néray a témaválasztás, az ikonográfia felől közelíti meg. Hangsúlyozza, hogy Lakner nem csupán festészettechnikai szempontból,

²⁷¹ „Egy evergreen művészpletyka szerint, annak idején a 60-as években volt egy magyar művész, aki az akkori egyetlen forrásanyag, a Magyarországra beérkező nyugati katalógusok alapján úgy adaptálta Rauschenberg színtanyomással készült kompozícióit, hogy a raszterpontokat egyenként, ecsettel festette meg. Az ilyen fajta tévedések kikerülhetetlenek voltak az adott helyzetben. [...] Lakner László (mert ő volt a fent említett művész) pszéudoraszteres képei nem rossz festmények, hanem talán a legjobb akkoriban festett magyar képek.” Perneczky Géza: TOTál mellé, *Új Művészet*, 2003/10, 44.

²⁷² Néray Katalin: Pop ikonográfia, 1970, i.m., 39–40.

²⁷³ Néray Katalin: Pop ikonográfia, 1970, i.m., 39.

hanem a témaválasztás tekintetében is igen korán jelentősen eltért Robert Rauschenbergtől, a Warhollal való párhuzam pedig csak egy azonos ikonográfiai séma alkalmazása, a virág mint közhelyszerű giccsmotívum (ironikus) tematizálása szempontjából állja meg a helyét.

A pop art és Lakner művészetének recepciója szempontjából is rendkívüli jelentőséggel bírtak a Szabadi Judit által szerkesztett *Képzőművészeti Almanach* kötetei.²⁷⁴ A mindössze néhány évet megélt Almanach – az első kötet előszavának tanúsága szerint – „egy művészeti évkönyv szerepét vállalva, a mai magyar és kisebb mértékben a mai külföldi képzőművészetet kívánja bemutatni tájékoztató cikkek, kritikák, tanulmányok, dokumentumok, kiállítási hírek, műteremlátogatás, körkérdés formájában és csaknem 200 reprodukció kíséretében.”²⁷⁵ A kiadványokban a fontosabb hazai kiállításokon túl, és klasszikus magyar művészekkel kapcsolatos írásokon túl a hazai és a nemzetközi kortárs művészet rendkívül fontos jelenségei és eseményei is – úttörő módon – megjelentek. A kötetek a korszakra vonatkozó legfontosabb források közé tartoznak.²⁷⁶ Szabadi korán kapcsolatba került fiatal képzőművészekkel, Csernus Tiborral, Lakner Lászlóval és Gyémánt Lászlóval, akik illusztrátori tevékenységük okán többször megfordultak a Corvina szerkesztőségében.²⁷⁷ Szabadi visszaemlékezése szerint miután kapcsolatba kerültek, „Lakner László szinte rögvest meghívott a műtermébe, hiszen ő tudatosan kereste azokkal a művészettörténészekkel a kapcsolatot, akikben valamiféle lehetőséget látott arra, hogy felébresztheti az érdeklődésüket az új művészeti áramlatok és persze a saját művészete iránt.”²⁷⁸ Szabadi a hatvanas években számos művésszel kapcsolatba került – Tót Endrével, Keserü Ilonával, Erdély Miklóssal, Méhes Lászlóval –, de Laknerrel volt a legszorosabb a szakmai viszonya: alkalma nyílt végigkövetni Lakner műveinek születését, a munkafolyamatot, illetve számos művészettörténeti információhoz jutott, könyveket ismert meg Lakner műtermében.²⁷⁹

²⁷⁴ *Képzőművészeti almanach 1.*, Szabadi Judit szerk., Corvina, Budapest, 1969; *Képzőművészeti almanach 2.*, Szabadi Judit szerk., Corvina, Budapest, 1970; *Képzőművészeti almanach 3.*, Corvina, Budapest, 1971

²⁷⁵ *Képzőművészeti almanach 1.*, 1969, i.m., 7.

²⁷⁶ A *Képzőművészeti Almanach* történetéhez lásd: Körber Ágnes: A Képzőművészeti Almanach szabálytalan története. Megkésett ismertetés egy évkönyvsorozatról, *Ars Hungarica*, 2014/3, 351–362.

²⁷⁷ Vö. Körber 2014, i.m., 352.; Lásd továbbá Szabadi Judit további publikációit és visszaemlékezéseit a korszak művészetéről: Szabadi Judit: *Hagyomány és korszerűség. Avantgarde kezdeményezések a 60-as évek magyar festészetében*, Magvető („Gyorsuló idő”), Budapest, 1987; Szabadi Judit: Találkozásaim a magyar avantgárral. Hozzászólása a 60-as-70-es évek művészetéhez, *Új Művészet*, 91/2, 65–69.; Pataki Gábor: „Csak a saját értékítéletemre támaszkodhattam”. Beszélgetés Szabadi Judittal, *Új Művészet*, 91/9, 10–13., 72–74.

²⁷⁸ Pataki-Szabadi, „Csak a saját értékítéletemre támaszkodhattam”, 1991, i.m., 11.

²⁷⁹ Vö. Pataki-Szabadi, 1991, i.m., 11.

Az a körülmény, hogy a *Képzőművészeti almanach* a nemzetközi kortárs művészeti tendenciák közül kiemelten foglalkozott a pop arttal, feltehetően a Szabadi és Lakner közötti szakmai kapcsolattal is összefüggésbe hozható.²⁸⁰

A *Képzőművészeti Almanach* első kötetében Lakner egy körkérdés egyik válaszadójaként jelenik meg (Bálint Endre, Bartha László, Borsos Miklós, Ék Sándor, Gyarmathy Tihamér és Kondor Béla mellett). Az utóbbi két évtized legfontosabb irányzataira és alakjaira vonatkozó kérdésre válaszolva Lakner kimerítő listát készített az általa legjelentősebbnek tartott alkotókról, amely sok szempontból érintkezik a *Képzőművészeti Almanach* által bemutatott külföldi művészek névsorával.²⁸¹ Lakner listája megdöbbentően széleskörű nemzetközi tájékozottságról tanúskodik – rendkívül fontos forrásnak tekinthető az életmű nemzetközi kontextualizálásához.

A *Képzőművészeti Almanach* második kötetében jelent meg Szabadi Judit szinte monografikus igényű esszéje Lakner László festészetéről.²⁸² Ez volt az addig megjelent legátfogóbb írás a művészről, és napjainkig a legfontosabb (forrásértékű) szövegek közé tartozik az életmű korai szakaszáról. Szabadi írásának felütése sajátosan egybecseng a Németh Lajos, Pernecky Géza és Néray Katalin által is felvetett dilemmákkal a nemzeti és a nemzetközi művészet viszonyáról. „Lakner László heroikus és ugyanakkor a »magyar érzület« számára talán nem szimpatikus feladatra vállalkozott akkor, amikor

²⁸⁰ Az *Almanach* második kötetében megjelent például a *Mi a pop art?* című Gene Swenson által összeállított körkérdés (*Art News*, 1964/2) magyar fordítása, amelyben Jim Dine, Robert Indiana, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol és Tom Wesselmann a londoni Hayward Galériában rendezett pop art kiállítás alkalmából adott válaszai olvashatók. (*Képzőművészeti almanach* 2., 1970, 74–92.) Az összeállítás máig az irányzatra vonatkozó legfontosabb források közé tartozik. A kiadványok végén gazdag képanyag is illusztrálta a szövegeket. Szabadi fontos műve(ke)t reprodukált Lakner László mellett többek között Tót Endrétől, Hencze Tamástól, Bak Imrétől, Siskov Ludmiltól, Nádler Istvántól, Konkoly Gyulától, Keserü Ilonától, Fajó Jánostól, Molnár Sándortól, Csáji Attilától, Csiky Tibortól, Veszelszky Bélától, Gyémánt Lászlótól, Jozef Jankovičtól, Stano Filkótól, Andy Warholtól, Roy Lichtensteintől, Peter Blake-től, Colin Selftől, Claes Oldenburtól, Richard Hamiltontól, Marisoltól, Larry Riverstől, David Hockneytől, Robert Rauschenbergtől, George Segaltól, Jim Dine-től, Tom Wesselmanntól, David Hockneytől, Öyvind Fahlströmtől, Jasper Johnstól, Anthony Carótól, Frank Gallótól, Pol Marától, Roger Raveeltől, Rafael Canogartól, Bridget Rileytól, Tomio Mikitől és sok más művésztől, akik közül sokan eddig nem voltak magyar kiadványban láthatók.

²⁸¹ A Lakner László által 1969-ben az utóbbi két évtizedre visszatekintve a legfontosabbnak tartott, saját művészetéhez leginkább közelálló művészek szubjektív listája („világválogatottja”) a következő volt: Franz Kline, Jackson Pollock, Yves Klein, K.R.H. Sonderborg, Larry Rivers, Antoni Tápies, Mario Ceroli, Pierre Soulages, Tomio Miki, Mario Schifano, R. B. Kitaj, Willem de Kooning, David Hockney, Bertini, Peter Blake, Yannis Spyropoulos, Samuel Buri, Juan Genoves, Gilles Aillaud, Francis Bacon, Allen Jones, Konrad Klapheck, John Hultberg, Rafael Canogar, Antonio Recalcati, Peter Phillips, Andy Warhol, Leonardo Cremonini, Robert Rauschenberg, Jean Ipoustéguy, Eduardo Paolozzi, Bernard Rancillac, Wayne Thiebaud, Antonio Seguí, Marisol, James Rosenquist, Cavaliere, Richard Hamilton, Vladimir Veličković, Lourdes Castro, Perez, George Segal, Robert Indiana, Boschi, Enrico Baj, Frank Gallo, Jasper Johns, Anthony Donaldson, Robert Motherwell, Christo, Kenneth Noland, Llyn Foulkes. Vö. Körkérdés, in: *Képzőművészeti almanach* 1., 1969, i.m., 120.

²⁸² Szabadi Judit: Lakner László festészete, in: *Képzőművészeti almanach* 2, 1970, i.m., 117–122.

minden hazai hagyománnyal dacolva és attól elszakadva egyszerűen nem akart mást, mint *modern*, azaz korszerű festészetet művelni. Olyan festészetet, amely éppúgy megállja a helyét Londonban, mint Prágában, New Yorkban, mint Tokióban [...]. Aligha kétséges, hogy ebből a törekvésből egy kozmopolita művészetfelfogás körvonalai sejlenek elő, amely nem akarja méltányolni a nemzeti vonásokat, illetve értékben a nemzeti karakter elé helyezi azt, ami a legmaibb, a legegységesebb, a legújonsültebb a művészetben.”²⁸³ Szabadi hangsúlyozza, hogy Lakner dacolt, szakított a magyarországi művészet hagyományaival, és saját tevékenységét a kezdetektől fogva nemzetközi összefüggésrendszerben, a kortárs művészt legfrissebb áramlatainak kontextusában látta, amit a művész „felzárkózásként” írt le. A „felzárkózás” ára azonban az volt, hogy „légüres térbe” került.

Mindez persze nem jelent társtalanságot – Szabadi végigköveti írásában Lakner művészetének kibontakozását, és hangsúlyozza Bernáth Aurél és Csernus Tibor szerepét. A Bernáthtal való szembefordulást, a művész „lázasát” Szabadi a következőképp írja le: „a legkihívóbb naturalizmussal megcáfolni a Bernáth-féle festészet lappangó naturalizmusát, és mintegy kétségessé tenni annak érvényességét.”²⁸⁴ A naturalizmus ezúttal is a realizmussal szembeállítva jelenik meg: „Lakner lázadása felháborító volt és ellenszenves; a 60-as években, egy elnyomított és lejáratott realizmus után tért rá a nyílt naturalizmusra”.²⁸⁵ Szabadi ugyan nem írja le a szürnaturalizmus kifejezést, de Lakner – illetve Csernus Tibor, Gyémánt László és Szabó Ákos – korai stílusát a naturalizmus és a szürrealizmus társításaként írja le: „szürrealizmusuk a naturalizmusból táplálkozott, és naturalizmusuk elvesztette volna létjogosultságát, ha nem indukál asszociatív jelentéssorozatok”.²⁸⁶

Szabadi az esszében végigköveti Lakner festészetének korszakait, szakaszait a hatvanas évek elejétől az évtized végéig – a művész eltávolodását a szürnaturalizmustól (kiemelve Lakner gépeket ábrázoló alkotásait), számba veszi a montázsalapú, pop arttal rokon kompozíciókat, majd a (festett) montázsról mint képépítő elvről való lemondás után a figurákat középpontba állító festményeket, amelyek elvezettek a manuális multiplikációra épülő – a szöveg írásának idején – utolsó korszakig, amelynek központi motívuma a száj és a rózsa volt. Szabadi mindvégig a naturalizmushoz való viszonyulás

²⁸³ Szabadi, Lakner László festészete, 1970, i.m., 117.

²⁸⁴ Szabadi, Lakner László festészete, 1970, i.m., 118.

²⁸⁵ Szabadi, Lakner László festészete, 1970, i.m., 117.

²⁸⁶ Szabadi, Lakner László festészete, 1970, i.m., 118.

változásait (a szürrealitás, a realitás, az absztrakció, a naturalizmus egyes kompozíciókon belüli arányait) vizsgálja. Lakner művészetének a kozmopolita, avantgárd és „nemzetközi” karakterén túl kiemelte a művésznek azt az alkati tulajdonságát és törekvését, hogy a kezdetektől „az ellágyulás helyett a brutálisat, az illúziók helyett a legbanálisabb és legnyersebb valóságot áhította”.²⁸⁷ Szabadi szintén kiemeli, hogy a „legnyersebb valóság” felmutatása (ami akár történelmi vagy politikai-társadalmi problémák, kérdések tematizálását is jelentheti) minden esetben rendkívüli festészettechnikai megoldásokkal párosul.

Az esszé konklúziója rendkívül pontosan ragadja meg a lakneri festészet későbbi szakaszaira is érvényes kettősséget: „Az anyagot körüljáró és megjelenítő szenzualizmus Laknernek éppúgy alapvető tulajdonsága, mint az intellektualizmus, mely elrendezi és felülvizsgálja a világot. Tulajdonképpen ez Lakner »állandóságának« a titka: az érzékek és a ráció működtetése a képekben; ennek a kettőnek a meghitt jelenvalósága, mely túlmutat a gyakran ötletekre épülő képzőművészet pillanatnyiságán.”²⁸⁸ Szabadi már igen korán felismerte azt, hogy Lakner festészete szempontjából milyen nagy jelentősége van a stílusváltások dinamikájának, a folytonos változásnak. A permanens átalakulás mögötti állandóságot pedig a „szenzualizmus” és az „intellektualizmus” kettősségében találja meg. Abban a kettősségben, amely Lakner festészetének a későbbi évtizedekben is fontos sajátossága marad: úgy vált egyre fontosabb törekvésévé a festészet konceptualizálása, hogy mindeközben sosem mondott le a festői felületek érzékiségéről, a festészet anyagszerű kvalitásairól.

Szabadi Judit rendkívül érzékletes – olykor poétikus – stílusban írt esszéje az egyik legfontosabb Laknerről publikált szöveg, amely megjelenésekor nemcsak szakmai, hanem (kultúr)politikai visszhangot is kiváltott. Részben emiatt a szöveg miatt nem folytatódhatott a *Képzőművészeti Almanachok* sorozat a harmadik kötet után. Szabadi Judit a következőképp emlékszik vissza Pataki Gábornak 1991-ben adott interjújában a szituációra: „...érdekes módon nem volt a kiadványnak [a *Képzőművészeti Almanach* első kötetének] semmi botrányos visszhangja, csak a kulisszák mögötti centúra folytatódott tovább. A bomba a második kötet után robban, amikor E. Fehér Pál a Népszabadságban kirohant az Almanach, s ezen belül a Műteremlátogatás című rovatban megjelent tanulmány ellen, amelyet én írtam Lakner Lászlóról. Mindkettőnket kozmopolitának bélyegzett, és ez félreérthetetlen jelzés volt a Corvina számára a kiadvány leállítására. Ez

²⁸⁷ Szabadi, Lakner László festészete, 1970, i.m., 117.

²⁸⁸ Szabadi, Lakner László festészete, 1970, i.m., 122.

részben sürgetővé tette a formai hiba korrigálását [Szabadi Judit egy személyben volt a kötetek szerkesztője és felelős szerkesztője], azaz, miközben én megmaradtam a kötet szerkesztőjének, a felelős szerkesztő a Corvina párttitkára, Székely András lett, akinek személye önmagában is biztosítékot jelenthetett a pártirányításnak. Másfelől most már bizonyos kompromisszumokra is kényszerültem. A Keserü Ilonáról szóló pályakép például már nem jelenhetett meg a Műteremlátogatás rovatban, ehelyett Szalay Ferenc munkásságát mutatta be a kötet.”²⁸⁹

A *Népszabadság* 1971. február 7-i hétfői mellékletében *Önállóság és felelősség* címmel jelent meg az az E. Fehér Pál által írt kultúrpolitikai direktívát megfogalmazó, terjedelmes szöveg, amely negatív példaként tért ki a *Képzőművészeti Almanachra*: „Mit szóljunk ahhoz, ha egy képzőművészeti almanach csokorba gyűjti a különböző szélsőséges nézeteket a nemzeti nihilizmusról a nacionalizmus kritikátlan értelmezéséig, anélkül, hogy bármelyikkel vitázna a szerkesztő, feledve azt, hogy a kétfrontos harc nem kétfrontos liberalizmus.”²⁹⁰ A cikk szerzője ugyan nem utal konkrétan Szabadi Laknerről szóló esszéjére (feltehetően más csatornákon jutott el Szabadihoz, hogy E. Fehérnek ezzel az írással szemben kifejezett ellenvetései voltak), ám a „nemzeti nihilizmus” és a „kétfrontos liberalizmus” jelzői feltehetően a Lakner festészetéről szóló írás felütésére is vonatkoztathatók.

A *Képzőművészeti Almanach*ban megjelent szöveg recepciója is tükrözi Lakner pozíciójának ambivalenciáit a magyarországi művészeti színtéren belül. Ugyan több meghatározó állami kiállításon is szerepelhetett (a magyar neoavantgárd egészét tekintve szinte egyedülálló módon, feltehetően a művein gyakran megjelenő baloldali tematika, illetve a figuratív alkotások megkérdőjelezhetetlen kvalitásai okán is), az általa képviselt (nyugati referenciákat involváló, „progresszív”, avantgárd) művészi álláspont mégsem volt összeegyeztethető a képzőművészetre vonatkozó hivatalos direktívákkal, amelyek az évek során változtak is (a hetvenes évek elején a hatvanas évek végéhez képest határozott szigorodás figyelhető meg). Ráadásul ezek voltak azok az évek, amikor Lakner a neoavantgárdon belül egyre erősödő pozíciója mellett a nyugati kapcsolatai egyre inkább kiépültek. Valószínűleg ezekre a tényezőkre vezethető vissza az a körülmény, hogy ebben az időszakban a korábbiaknál intenzívebben kezdték Laknert megfigyelni az

²⁸⁹ Pataki-Szabadi 1991, i.m., 73. (E. Fehér cikkének megjelenése után még elkészülhetett az *Almanach* harmadik kötete, amelynek előkészítése akkor már előrehaladott fázisban volt, de a sorozat sajnos nem folytatódhatott.)

²⁹⁰ [E. Fehér Pál]: *Önállóság és felelősség*, *Népszabadság*, 1971. február 7., vasárnapi melléklet, 5.; korábban idézi: Körber 2014, i.m., 362.

állambiztonsági szervek is.²⁹¹ Azt a feltételezést, hogy Lakner megfigyelését a művész egyre kiterjedtebb nemzetközi kapcsolatai tették indokolttá, a BRFK Pol. III. osztály által róla kiállított, 1971. január 4-én kelt kartoték is igazolni látszik, amelyben a következő „terhelő adatok” szerepelnek: „Levélben becsméri a szoc. társadalmunk vívmányait, bel- és külföldi kapcsolataival ellenséges tartalmú levelezést folytat.”²⁹² A hetvenes években először a „Gara” fedőnevű²⁹³ – elsősorban alternatív zenekarokról, Baksa-Soós Jánosról és a Kex együttesről jelentéseket író – ügynök kapta azt a feladatot 1970. november 11-én, hogy „személyesen ismertséget kössön Laknerrel”, mivel ő „csoportunk célszemélye”.²⁹⁴ A terv végül nem valósult meg. Részletes jelentéseket végül a „Filmes” fedőnevű ügynök írt Laknerről, akit „Budai” fedőnéven figyeltek meg. Az ügynök amatőrfilmsként azzal a javaslattal kereste meg Laknert (az első, 1972. március 12-én kelt jelentés tanúsága szerint), hogy filmet tervez készíteni róla, amivel sikerült valamelyest a bizalmába férkőznie. A művész Kmety utcai műtermében rendszeresen találkoztak a soha meg nem valósult, sőt, el sem kezdett – film „előkészítése” végett, az ügynök a helyiségekről rajzot készített, többek között feladata volt, hogy minél közelebbi kapcsolatot építsen ki a művésszel „a titkos házkutatás, illetve a technikai beszereléshez szükséges adatok beszerzésére”, nem tudni, hogy végül erre kerítették-e sort. Az ügynök feladata volt a fiatal értelmiségiek, művészek találkozóhelyéül szolgáló műterembe járó emberek megfigyelése is, továbbá információkat gyűjteni Lakner politikai világnézetéről, németországi kapcsolatairól, illetve megtudni, hogy tervez-e emigrálni, amire Lakner ekkor (1972-es essen kiutazása előtt), egyértelműen nemleges választ adott.²⁹⁵

²⁹¹ Laknerre már az ötvenes-hatvanas években is irányult némi figyelem. Tagja volt 1956-ban a Képzőművészeti Főiskola nemzetőrségének, ennek kapcsán már 1959-ben szerepel az „Egyetem” című mappa jelentései között (ÁBTL 3.1.9. V-150384/1, 59. old.), az „Orvos” fedőnéven jelentéseket ügynöki jelentéseket író dr. Végh László is írt Laknerről 1961. december 9-i jelentésében: „További baráti kör még: Lakner László festőművész, Szabó Ákos festőművész, Csernus Tibor grafikus (sic!), Kovásznai György szerkesztő (sic!). Ezek művészileg a modernizmus hívei. Politikailag a rendszer barátai, de nagyobb művészi szabadságra vágnak. Viszonyom velük jó. Hangadó: Lakner.” ÁBTL 3.1.2. M-17764/2, 8. old.; ehhez lásd még: Szőnyi Tamás: *Titkos írás. Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet. 1956-1990*, Noran Könyvesház, Budapest, 2012, 1. kötet, 710. (Ezúton is köszönöm Szőnyi Tamásnak az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában végzett kutatásomhoz nyújtott segítségét!); Lakner szerepel az Europahaus kapcsán vezetett, „Kastély” fedőnevű munkadosszié jelentéseiben is (ÁBTL 3.1.5. O-14520/4/94; ÁBTL 3.1.5. O-14520/1/267; ÁBTL 3.1.5. O-14520/1/302); ezen kívül 1968-ban érintőlegesen Lakner is szerepelt a „Zalai Jenő” fedőnevű ügynök jelentéseiben: „Zalai” a művész Gyémánt Lászlóhoz fűződő viszonyáról, a vietnami háborúval kapcsolatos véleménykülönbségükről jelentett, illetve Gyémánt az angol követséggel való kapcsolatát ellenőrizte (ÁBTL 3.1.2. M-35917 1.).

²⁹² ÁBTL 2.2.1. II/4. 3./1201

²⁹³ „Gara” nem volt más, mint Fogarasi János a Metro együttes billentyűse, Vö. Szőnyi Tamás, 2012, i.m., 2. kötet, 60.

²⁹⁴ ÁBTL 3.1.2. M-37332.

²⁹⁵ ÁBTL 3.1.2. M-33681; „Filmes” nem volt más, mint Balla Gábor Tamás középiskolai tanár, népművelő. Vö. Szőnyi Tamás, 2012, i.m., 2. kötet, 72.

Az állambiztonsági jelentések sajátos dokumentumai Lakner magyarországi korszakának – lenyomatai a művész helyzetének és azoknak a dilemmáknak, amelyek miatt végül az emigráció mellett döntött. Az 1960-as évek végén, illetve az 1970-es évek elején Lakner művészetében jelentős fordulat következett be: konceptuális műveket kezdett el alkotni, és ezzel párhuzamosan (részben a konceptuális művészet könnyebben „mobilizálható” jellege miatt) egyre aktívabban vett részt a nemzetközi művészeti levelezőlisták (hálózatok) tevékenységében, a Kulturális Kapcsolatok Intézetével összefüggésbe hozható nemzetközi kapcsolatoknál még fontosabbakká váltak a nem-hivatalos csatornákon keresztül létrejött ismeretségek.

A fenti jelenségekre és összefüggésekre fogok koncentrálni a következő alfejezetben, ám ezelőtt kitérek Lakner hatvanas évek végi, illetve hetvenes évek eleji recepciójának egy korábban nem tárgyalt aspektusára. Eddig a művész alkotásaira vonatkozó kritikai és kultúrpolitikai reakciókra fókuszáltam, illetve a művész kapcsolati hálójának kialakulására, magyarországi és nemzetközi megjelenéseire, ugyanakkor nem tértem ki arra, hogy a szélesebb közönség hogyan viszonyult az alkotásokhoz. Ennek az az egyik oka, hogy Lakner műveinek egy-egy kiállításszerepléstől eltekintve nem volt szélesebb közönsége, ám mégis létezik egy úttörő kutatás a korszakból, amely a kortárs művészet és a nem-szakmai közönség viszonyát tárta fel. S. Nagy Katalin 1975 áprilisában foglalta össze az 1968 és 1973 között végzett szociológiai kutatásának eredményeit *Adalékok a festészeti ízléshez múzeumi vizsgálatok alapján* címmel.²⁹⁶ A felmérésben különböző társadalmi réteghez tartozó és eltérő életkorú csoportok műalkotásokkal kapcsolatos reakcióit (preferenciáit és elutasításait) vizsgálták és összesítették. A kutatás egyik szakaszát a Magyar Nemzeti Galériában végezték, ahol külön mutatták be a klasszikus 19-20. századi és az 1945 utáni művészek alkotásait. Az MNG dísztermében két „kísérleti kiállításon” mutattak be festményeket 1971. áprilisában és októberében. A második ilyen kiállításon kizárólag a szélesebb közönség számára kevésbé ismert vagy teljesen ismeretlen, gyakran neoavantgárd művészek alkotásait prezentálták. Lakner Lászlónak két alkotását mutatták be a felmérés keretében: a *Mikroszkópokat* (1960) [56. kép], amelyet a Stúdió 1961-ben megvásárolt és ekkorra már a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe került, illetve az *Amon Düüllt* (1970) [204. kép] a művész egyik legújabb, fotórealista alkotását, továbbá diákon is bemutatták különböző művészek alkotásait.

²⁹⁶ S. Nagy Katalin: *Adalékok a festészeti ízléshez múzeumi vizsgálatok alapján*, kézirat, 1975. április, a kézirat megtalálható az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének Adattárában, MKCS-C-I-101

Lakner a felmérésen kiemelkedően szerepelt. A diavetítés során a 8 legkedveltebb művész egyikének bizonyult,²⁹⁷ a vetítés kiértékelése során S. Nagy azt a következtetést vonta le, hogy „míg Barcsay, Gyarmathy, Illés, Kondor, Lakner nevével fémjelezhető irányzatok felé közelednek a válaszolók, sőt, közelállásuk, rezonanciájuk bizonyítottan vehető, addig a hatvanas évek avantgarde törekvéseihez az utat, a szubjektív reagálás módját még nem találták meg. Bálintot, Kondort, Laknert és a többiek mintegy »klasszikusként« fogadják el, de vitatkoznak a legfiatalabb kortársakkal. Idegenkednek a festmény funkcióváltásától, és inkább a táblakép igényű festményekhez ragaszkodnak.”²⁹⁸ Figyelemreméltó, hogy S. Nagy a szociológiai felmérés során Laknert a „klasszikusok” és nem a neoavantgárd alkotói közé sorolja (pozitív megítélését szembeállítja a Lantos, Donáth és Hencze műveire érkezett negatív reakciókkal). Ennek feltehetően az a magyarázata, hogy Lakner annak ellenére is, hogy alapvetően a neoavantgárd tendenciákhoz kapcsolódik, a klasszikus művészet hagyományait is továbbgondoló, figurális festményeket alkot, amelyeknek festészettechnikai megoldásai – a fotórealista művek illuzionisztikus effektusai, a szürnaturalista művek érzéki felületkezelése – a kortárs művészet területén járatlan emberek számára is (egy bizonyos felületi szinten) befogadhatónak, élvezhetőnek és értelmezhetőnek bizonyultak.

Ezeket a tapasztalatokat igazolták vissza a „kísérleti kiállítás” eredményei is. A 19-24 éves korosztály körében a *Mikroszkópok* [56. kép] című festmény bizonyult a legsikeresebbnek,²⁹⁹ a 18 év alatti, illetve a 19-25 év közötti látogatók lényegesen nyitottabbak voltak a neoavantgárd tendenciákra, ebben az esetben is szerepeltek Lakner alkotásai a legnépszerűbbek között.³⁰⁰ S. Nagy szociológiai kutatása sajátos adalék a hatvanas-hetvenes évek kortárs művészetének korabeli percepciójához, ugyanakkor mégse vonhatók le belőle messzemenő következtetések, elvégre Lakner művészete ritka esetekben jelent csak meg a szélesebb nyilvánosság előtt.

²⁹⁷ A teljes lista: 1. Illés Árpád, 2. Barcsay Jenő, 3. Bálint Endre, 4. Gyarmathy Tihamér, 5. Fejér Csaba, 6. Szalay Ferenc, 7. Lakner László, 8. Ország Lili; Lakner festményei különösen a 15 és 30 közötti korosztály körében voltak népszerűek; S. Nagy 1975, i.m., 7–8.

²⁹⁸ S. Nagy 1975, i.m., 13.

²⁹⁹ Egészen pontosan a legsikeresebb volt a 19-24 közötti férfiak körében, és a második legsikeresebb az ugyanilyen korú női látogatók körében. Az eredmény (19-24 közötti férfiak): 1. Lakner László: *Mikroszkópok*, 2. Kokas Ignác festményei, 3. Gruber Béla festménye 4. Barcsay Jenő: *Festőállvány*; (19-24 közötti nők): 1. Miháltz Pál: *Templomfal*; 2. Lakner László: *Mikroszkóp*; 3. Barcsay Jenő: *Festőállvány*, vö. S. Nagy 1975, i.m., 73.

³⁰⁰ 18 év alatti férfi látogatók eredményei: 1. Bak Imre: *Három forma* 2. Keserü Ilona: *Közelítés* 3. Bálint Endre: *Kiskereszt* 4. Kondor Béla: *Női portré* 5. Lakner László festményei 6. Kokas Ignác festményei; 19-25 év közötti férfi látogatók eredményei: 1. Kokas Ignác festményei 2. Lakner László festményei 3. Deim Pál: *Trónszerzés* 4. Kovács Albert: *Balaton téj* 5. Korniss Dezső: *Kántálók*, Vö. S. Nagy 1975, i.m., 76.

Mindez a művész hetvenes évekbeli alkotásaira különösképp érvényes. Lakner konceptuális fordulata után egyre kevesebb hazai kiállításon vett részt, és ezzel párhuzamosan egyre fontosabbá váltak a nemzetközi kapcsolatok. A következőkben a művész konceptuális alkotásainak és az ezekkel szorosan összefüggő fotórealista festményeinek recepcióját mutatom be, majd az első németországi évek fontosabb eseményeit.

I.4.2.2. Lakner konceptuális, fotórealista és korai szkripturális művészetének megjelenése, kapcsolatai és korabeli recepciója (1969-1981)

Az 1969-es második *Iparterv* kiállításon Lakner egyik legkorábbi olyan műve szerepelt, amely összefüggésbe hozható a konceptuális művészettel: a kötelet és annak lenyomatszerű festett képét egymás mellé állító *Kötél (Identitás)* [184. kép] című alkotás (1969). A két Iparterv-kiállításhoz kapcsolódó, *Dokumentum 69-70* című kiadványban³⁰¹ megjelent Lakner egy másik konceptuális műve is: egy Budapest-térképen megjelölte azt a helyet (a Mátyás templom mellett), ahol a *Rózsa* című monumentális szobrát fel fogják állítani (erre végül nem került sor), a fel nem állított szobor³⁰² mint *elképzelés* azonban örökre összekapcsolódik a térképen megjelölt hellyel.³⁰³ Lakner egyetlen hivatalos magyarországi kiállításán (Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1969) nem állított ki konceptuális művet, viszont a megnyitón egyik korai experimentális filmjét mutatta be – a címe: *Asztronauták* (1969) [313. kép].³⁰⁴ A filmben egy szovjet gyerekjáték, egy kis műanyag golyó (szovjet holdautó benne két asztronautával) egy körülkerített térben mozog és folyamatosan a kerethez csapódik. Lakner megnyitója egy performance-hoz volt hasonló: miközben a közönség nézte a filmet, ő a képen látható (felhúzott) játékgyótyot ledobta a földre, s az a közönség lábai között imbolygott.³⁰⁵ (Laknernek ezzel a művével később, a művész experimentális filmjeiről szóló részben még foglalkozom.)

Lakner az 1970-es ún. „R-kiállításon”³⁰⁶ – amely az *Iparterv* és a *Szürenon* kiállítások művészeinek első közös bemutatkozása volt – már egy fotórealista

³⁰¹ *Dokumentum 69-70*, Budapest, 1970, o.n.

³⁰² A 340 cm átmérőjű szobrot sokkal később, 1985-ben öntötték ki Nánási Rezső műhelyében és állították fel a Budafoki lakótelep bejáratánál. (ld. erre vonatkozóan: Brendel, 2000, i.m., 54-55.)

³⁰³ Ehhez hasonló megoldással találkozunk Lakner 1969-es önálló kiállításának katalógusában is. Itt a Halászbástya kiképzett fotójára montírozta a *Rózsát*, majd kézzel odairta: „Itt valahol.”

³⁰⁴ A filmnek sajnos csak a rekonstrukciója létezik. Az eredetinek az operatőre Schnöller Geyza volt. (ld. még a dokumentációt); Brendel könyvében mint *Holdautó* szerepel, vö. Brendel, 2000, im, 138.

³⁰⁵ Vö. *Kísérleti filmezés Magyarországon*, Egyetemi Színpad, Budapest, 1982, 24.

³⁰⁶ Műszaki Egyetem, Budapest, 1970. december 14-17.

dokumentumfestménnyel, a *Lysoform*mal (1970) [218. kép],³⁰⁷ illetve egy konceptuális művel, a *Das Biennale von Venedig – Weissagung* (1970) [291. kép] című alkotással szerepelt (a katalógusban megjelenik a *Holdnapló* (1970) [293. kép] is, ám a mű a kiállítás fotódokumentációjának tanúsága szerint nem szerepelt a kiállításon).³⁰⁸ Az 1971-es évben kettő, korábban nyilvánosságra nem került, fontos projektben is részt vett Lakner. A Beke László által kezdeményezett *Elképzelésben* és a Lakner által kezdeményezett *Futball a múzeumban* (más néven *Foot-Art projekt*) című alkotásban [286-289. kép], mely csoportos vállalkozásnak indult (magyar művészek egy csoportja Lakner ötlete nyomán pályázott a Harald Szeemann-féle 1972-es kasseli documentán való szereplésre; Lakner magával Szeemann-nal is felvette a kapcsolatot),³⁰⁹ ám nem valósult meg, ez a mű – amellyel jelen dolgozat egy későbbi fejezetében részletesen is foglalkozom – sajátos példája lehetett volna a kollektív szemléletnek és a kollektív alkotás eszméjének, ugyanakkor a nemzetközi kapcsolatépítés szempontjából is szimptomatikus esetnek tekinthető a mű előkészítésének folyamata, illetve meghíúsulásának története. Lakner az *Elképzelés* témájú felhívásra (1971. augusztus 4.) Beke Lászlónak öt különböző konceptuális mű a projekt számára kivitelezett variánsát küldte el (*Találkozás egy költőnővel*, *Képzlet*, *Protesztvers/TUKTUK* [311. kép], *Anyag-vers orr- és nyelvnyelven*,³¹⁰ *Regény-sztélé* [333. kép]),³¹¹ továbbá kartotékot is küldött a Beke felhívását továbbgondoló Pauer Gyulának is (*Imagery*). A beérkezett anyagról Beke terjedelmes elemzést írt, benne Lakner konceptjeinek méltatásával, de az írás csak jóval később jelenhetett meg hivatalosan (a hetvenes években az *Ahogy azt Móricka elképzei* című szamizdatban volt olvasható).³¹² Beke az anyagot saját lakásán mutatta be (az István Király Múzeumban nem lehetett végül kiállítani³¹³), ahogy erről maga ír

³⁰⁷ A mű *Cica nagyanyja* küldte *Cica apjának, amikor a monarchiának még nagy volt a pofája* címmel megjelent az *Új írás* hátlapján (*Új írás* 1971 május) – ebben a lapszámban több Lakner-mű megjelent: *Barikád (Részlet a 68-as párizsi forradalom emlékművéből)* címen) (1970) (címlap); *Sacco és Vanzetti. A hentesek akkor is dolgoztak*, 1971 (belső címlap); *Gyűjts anemonákat* (1969) (belső hátlap).

³⁰⁸ Az „R”-kiállítás rekonstrukciójához lásd: Greskovics Eszter: Az „R”-kiállítás (1970) rekonstrukciója, *Balkon*, 2014/1, 9–13.

³⁰⁹ Vö. László Lakner. *Fussball im Museum der Schönen Künste*, 2010, i.m.

³¹⁰ Ennek a műnek időközben (az *Iparterv 68-80* című kiállításra egy rekonstrukciója is elkészült, így két példányban létezik – Beke László szóbeli közlése.)

³¹¹ Vö. Beke László (szerk.): *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye, 1971*, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS – tranzit.hu, Budapest, 2008, 100-104.

³¹² Beke László: Az „elképzelés”-ről, in: Beke László (szerk.): *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye, 1971*, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS – tranzit.hu, Budapest, 2008, IX-XVIII; elérhető: <http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepezes/beke.html>

³¹³ Vö. Beke László: A magyar konceptuális művészet szubjektív története, in: Derék Pál és Müllner András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció, Budapest, 2004; elérhető: <http://www.tankonyvtar.hu/muveszet/ne-ma-15-fejezet-laszlo-080905#d4e4443>

visszaemlékezésében: „Az ELKÉPZELÉS anyagából »dossziékiállítást« hoztam létre, amelyet meglehetősen szűkös IX. kerületi lakásunkon mintegy 80–100 látogató tekintett meg. Az anyag közvetlen hatását elemezve jellemzőbbnek tartom a negatív reakciókat a pozitívaknál: a társadalmi problémák felületes kezelése vagy éppen megkerülése, felszínes ötletek, »ez nem művészet« (hanem vicc; hanem irodalom), háttérbe szorult a vizualitás, válságba jutott a művészet, csak a megvalósult tervnek van létjogosultsága az építészetben vagy a művészetben stb. Mindennek ellenére a »koncept« terjedését már nehéz lett volna visszacsinálni. A legjelentősebb munkákat átlátszó műanyagfóliás, A4-es berakós albumba rendeztem, és rendszeresen frissítettem, így mindig készen állt egy portfólió – főleg külföldi kollégák és érdeklődők tájékoztatására.»³¹⁴ (Az *Elképzelés* projekt könyv formában való publikációjára egészen 2008-ig – nemzetközi megjelenésére pedig 2014-ig – kellett várni.³¹⁵)

Beke egy másik (alapvető, forrásértékű) szövege azonban 1972-ben megjelent,³¹⁶ melynek első részében elsőként tekinti át a magyar művészet friss, fotórealizmussal összefüggésbe hozható („fotónaturalista”, „újrealista”, „hiperrealista”) tendenciáit (Méhes László, Lakner László, Baranyay András, Major János). Beke olyan fontos (konceptuális jellegű) Lakner-képeket elemez ebben a szövegben, mint a *Lysoform* [218. kép], a *Doszvidányijá* [202. kép], az *Egy zsák mag*,³¹⁷ az *Suba* [213. kép] és az *Önarckép önkiodóval* (ez utóbbit Joseph Kosuth *One and three chairs*-éhez hasonlítja³¹⁸) [205. kép]. Beke a tanulmány második felében az „új realizmussal” összefüggő konceptuális fotóhasználatról is foglalkozik – itt két Lakner-művet is említ, a Hősök terén marhacsordát ábrázoló montázst [292. kép] („Lakner ezzel az eszközzel éri el, hogy tehenek legeljenek a Hősök terén”),³¹⁹ illetve nem sokkal később egy eddig be nem azonosított művet: „Fotómágia az is, amikor Lakner egy kiállítási termet úgy »kerít hatalmába«, hogy a helyiség egyes pontjaira saját műtermének megfelelő helyeiről

³¹⁴ Beke László: i.m., 2004, elérhető: <http://www.tankonyvtar.hu/muveszet/ne-ma-15-fejezet-laszlo-080905#d4e4443>

³¹⁵ Beke, 2008, im.; *Imagination/Idea The Beginning of Hungarian Conceptual Art. The László Beke Collection, 1971*, Dóra Hegyi Eszter Szakács László Zsuzsa eds., JRP Ringier, Zürich, 2014

³¹⁶ Beke László: Fotó-látás, fotóhasználat az új magyar művészetben, *Fotóművészet*, 1972/3, 14-18.; Újraközölve: *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945-1975*. Összeállították az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának munkatársai, Corvina, Budapest, 1976, 394-401.; Beke László: *Médium/Elmélet. Tanulmányok 1972-1992*, Balassi Kiadó, BAE Tartóshullám, Intermédia, Budapest, 1997, 17-28. (elérhető: <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke1.html>)

³¹⁷ Az *Egy zsák mag* egyik változatát ugyanebben az évben a *Képzőművészeti Almanach* reprodukálja is (ráadásul 1969-es datálással!, szemben a későbbi közlések 1970-es datálásával). vö. Szabadi Judit (szerk): *Képzőművészeti Almanach 3.*, Corvina, Budapest, 1972, képmelléklet (o.n.)

³¹⁸ Id. Beke, 1997, i.m., 19.

³¹⁹ Beke, 1997, i.m., 25.

készített részletfotókat erősít”.³²⁰ Ez utóbbi műről semmi közelebbit nem tudni, Beke szövege az egyetlen forrás, mely utal rá.

Szintén Beke Lászlóval együttműködve valósította meg 1971-ben Lakner a Közgazdasági Egyetem egyik előadótermében a *Szavak és képek – A nézők iskolája* című előadással egybekötött kiállítását [278-279. kép], mely René Magritte *Szavak és képek* című elméleti művére reflektált. (A kiállítással, s a kiállítás rekonstrukciójával később foglalkozom.) A kiállítást Beke László és Lakner beszélgetése vezette be.³²¹

1972-ben Lakner több kiállításon is szerepelt. Feltehetően konceptuális művel szerepelt volna a betiltott „Avantgarde fesztiválon” (Bercsényi Klub, 1972. április 30.),³²² melyet végül Balatonbogláron 1972. július 8-án rendeztek meg.³²³ 1972. májusában kiállított a varsói Foksal Galériában egy Brendel János által szervezett kiállításon³²⁴ Erdély Miklóssal, Jovánovics Györggyel, Pauer Gyulával, Szentjóby Tamással, Tót Endrével.³²⁵ A kiállításnak a katalógusa is fennmaradt, melyben Lakner három műve szerepel: a *Citátmű. Ludwig Wittgenstein többnyelvűen* (1971) [6. kép], az *Idézet-mű (Lukács)* (1971 k.) [13-14. kép], illetve a *Protesztvers (TUKTUK – Nyelvgyakorlat reggelre)* (1970-71) [311. kép].³²⁶ Ez utóbbit (egy korabeli enteriőrfotó tanúsága szerint³²⁷) Lakner egy magnetofonnal együtt állította ki, melyből a „vers” szövege szólt, a Ludwig Wittgensteint parafrázáló *Citátmű* pedig a falra ragasztott fémbetűkből álló helyspecifikus environmentként jelent meg a kiállítótérben. Ugyanebben az évben szerepelt Lakner egyik legfontosabb konceptuális műve, *Az én Lukács György könyvem* (1970) [326. kép], továbbá az *Kopernikusz (Parallaxis)* (1971) [264. kép] és a *Milói vénusz* (1971) [301. kép] a Velencei Biennáléhoz kapcsolódó *Grafica d'Oggi* című kiállításon.³²⁸ A tárlat a Velencei Biennále szerkezetét követve nemzetenkénti bontásban mutatott be művészeket, Lakner mellett Magyarországot a tárlaton Pásztor Gábor és

³²⁰ Beke, 1997, i.m., 25.

³²¹ A kiállításról fotókat közöl Brendel (i.m., 160-161., 166-167.) Brendel meglepő módon 1971-re datálja a kiállítást, ami Lakner visszaemlékezésével is ellentmond, továbbá nyomósabb érv ezzel szemben az a körülmény, hogy a kiállításon 1972-re datált rajzok is ki voltak állítva.

³²² http://www.artpool.hu/Bercsenyi/Klub_720430.html

³²³ Id. Beke, 2004, i.m., (elérhető: <http://www.tankonyvtar.hu/muveszet/ne-ma-15-fejezet-laszlo-080905#d4e4551>)

³²⁴ Brendel tévesen azt írja monográfiájában, hogy a kiállítás 1971-ben volt. (vö. Brendel, 2000, i.m., 108.)

³²⁵ A kiállításról lásd: Piotr Piotrowski: Nationalisierte Avantgarden. Osteuropäische Modernismen und der Mangel an Internationalität, *Springerin*, Winter 2011, 27–29.

³²⁶ *Nyelv/gyakorlat minden reggelre: TUK* címen

³²⁷ Közli: Brendel, 2000, i.m., 114-115.

³²⁸ *Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'Arte. Grafica d'Oggi*, Filippo Longo szerk., Venezia, 1972, 312–313.; továbbá lásd a kiállításról (illetve a biennáléről) a *Művészet* beszámolóját: Horváth György: A 36. Velencei Biennáléről, *Művészet*, 1972/10-11, 43–49.

Würtz Ádám képviselte.³²⁹ A magyar művészek stiláris szempontból heterogén névsora alapján feltételezhető, hogy – a „támogatott” alkotók mellett, olykor a „tűrt” művészeket is nemzetközi kapcsolatokhoz segítő – Kulturális Kapcsolatok Intézetének is szerepe lehetett a művészek kijelölésében.

1974-ben Lakner kiállította egyik az *Önleíró objekt* című alkotását a Fiala Művészek Klubjában egy Maurer Dóra által szervezett csoportos kiállításon [199. kép], melynek címe *Kép/Vers* volt,³³⁰ 1973-ban ennek a kiállításnak egy változatát már Balatonbogláron is bemutatták.³³¹ A balatonboglári kiállításon az *Idézetmű. Ludwig Wittgenstein / Wittgenstein-idézet* (1971) a Varsóban bemutatotthoz hasonló, falra applikált betűkből álló változata is szerepelt [6. kép].³³²

A korszak legfontosabb magyar avantgárdra vonatkozó publikációi közé tartozik Körner Éva 1973-ban írt *Magyar avantgárd – izmusok nélkül* című írása,³³³ mely 1974-ben álnéven megjelent a *Studio International*-ban *No isms in Hungary* címen,³³⁴ az illusztrációk között volt Lakner *Én, egy közülük* című conceptje is [258. kép]. Körner a magyar művészettörténet 1945 utáni (avantgárd) fejleményeinek tömör áttekintését adja, melyben Laknert egyszerre sorolja a magyar avantgárd második és harmadik „új generációjához”. Az első megjelölés Laknerre mint „szürnaturalistára”, a második mint „új realistára” vonatkozik. Körner nem elemzi részletesen Lakner műveit, ám olyan hiperrealista festményekre utal, mint *A Képzőművészeti Alap Bugac képeslapjának két oldala* (*Postcard from Hungary* címen) [223. kép], a *Suba* [213. kép], a *Főkötő* [214. kép],³³⁵ illetve az orosz és a magyar forradalmakat ábrázoló festmények.

³²⁹ A meglehetősen eklektikus tárlat kiállítói közé tartozott többek között: Julio Le Parc (Argentína), Arnulf Rainer (Ausztria), Pierre Alechinsky (Belgium), Hans Hartung, Hervé Télémaque, Victor Vasarely (Franciaország), Horst Antes, Otto Piene (Németország), Takesada Matsutani, Kumi Sugai (Japán), Allen Jones, Tom Phillips, Colin Self (Nagy-Britannia), Menashe Kadishman (Izrael), Roman Opalka (Lengyelország), Eduardo Chillida, Antoni Tàpies (Spanyolország), Markus Raetz (Svájc), Josef Albers, Jim Dine, Jasper Johns, R.B. Kitaj, Bruce Nauman, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Frank Stella, Andy Warhol, Tom Wesselmann (USA), Jesus Rafael Soto (Venezuela)

³³⁰ Vö. Maurer Dóra: Kép-írás, *Jelenlét*, 1997-1998 tél, 1–9. (Lakner vonatkozásában: 8–9.) Maurer az *Önleíró objektet* Lakner utolsó Magyarországon készített műveként említi, ennek tükrében lehetséges, hogy újra kell gondolni a mű datálását.)

³³¹ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010 (a kiállításra utalás a Goethe Intézet 1994-es Lakner-katalógusában is.) – Lakner a Maurer által rendezett kiállítást 1973-ra datálta. Köszönettel tartozom az információ korrekciójáért Szőke Annamáriának.

³³² A mű szerepel egy Maurer Dóra által készített fényképen. Köszönöm Szőke Annamáriának, hogy felhívta a figyelmemet erre a fényképre.

³³³ A magyar nyelvű módosított újraközlés: Körner Éva: Magyar avantgárd – izmusok nélkül. I. rész, *Új Művészet*, 94/4, 4-8; Körner Éva: Magyar avantgárd – izmusok nélkül. II. rész, *Új Művészet*, 94/5, 4-9.

³³⁴ Asztalos, Anik Cs. (Körner Éva): No isms in Hungary, *Studio International*, 1974/3, Vol. 187, Nr. 964, 105–111. (Lakner képe a 107. oldalon)

³³⁵ A *Főkötő*ről egy évvel korábban Passuth Krisztina publikált elemzést: Passuth Krisztina: Lakner László: *Főkötő* a magyar Néprajzi Múzeum anyagból, *Műgyűjtő*, V. évf, 1973/1, 14–15.

Lakner 1974-es emigrációja után nem volt jelen a magyar művészeti életben. Mielőtt azonban ezt a periódust vizsgálom, kitérek Lakner néhány további 1974 előtti külföldi megjelenésére. Korábban már említettem az 1972-es Velencei Biennalét vagy az ugyanebben az évben rendezett varsói kiállítást, egy évvel korábban, 1971-ben Lakner több konceptuális műve szerepelt Dortmundban, a Museum am Ostwallban a – korábban már említett – *100 Jahre Kunst in Ungarn* című kiállításon.³³⁶ Művei további csoportos magyar kiállításokon is megjelentek,³³⁷ például az *Information / Perception / reflexion* című nemzetközi fotókiállításon a svéd södertäljei Kunsthalléban,³³⁸ az *Aspekten van Hedendaagse Hongaarse Kunst* című tárlaton Utrechtben 1973-ban³³⁹ vagy Buenos Airesben a CAYC (Centro de Arte y Comunicación) által szervezett *Festival Húgarón* 1974-ben.³⁴⁰ (Utóbbi katalógusában két mű szerepel Lakner neve alatt, az egyikről kiderült, hogy tévesen Szentjóby Tamás alkotását tulajdonították Laknernek, a másik pedig a *Lakner v. Luckner az 1936-os Larousse-ban* című³⁴¹ 1971-es konceptuális alkotással [254. kép] azonos.)

A kelet-európai országok közül ebben az időszakban a lengyel művészeti színtérrel épültek ki a legszorosabb kapcsolatok, annak ellenére, hogy Lakner – korabeli feljegyzéseinek tanúsága szerint – olyan (cseh)szlovák művészekkel is kapcsolatba került, mint Stano Filko vagy Alex Mlynárčík. Ugyan Lakner nem járt ebben az időszakban Lengyelországban (szemben Altorjay Gáborral, Szentjóby Tamással vagy Tót Endrével³⁴²), ám művei a hetvenes évek első felében rendszeresen megjelentek

³³⁶ vö. *100 Jahre Kunst in Ungarn*, kat. Museum am Ostwall, Dortmund, 1. Mai 1971. – 27. Juni 1971, 86.

³³⁷ Itt nem említek néhány csoportos kiállítást, melyeken nem biztos, hogy hetvenes években született (illetve a konceptualizmussal összefüggő) művekkel szerepelt Lakner: *Moderne ungarische Künstler*, Kunstverein, Wilhelmshaven, 1969; *L'art hongrois contemporain*, Musée Galliéra, Paris; "International Graphic Biennial, Krakau/Polen; 2nd British International Print Biennial, Museum Yorkshire, 1970; *Ungarische Avantgarde '72*, 1972. szeptember 15-29., Kunstverein Kaponier Vechta (Bak, Donáth, Fajó, Gáyor, Hencze, Keserü, Maurer, Nádler, Attalai, Csiky, Pauer, Tót, Legéndy, Lakner, Szentjóby munkái - Jürgen Weichardt gyűjteményéből)

Külön kutatást és feldolgozást igényelnének a grafikai biennálék, melyeknek jelentős részén Lakner is szerepelt. Ahogy Beke írja: „A magyar »konceptgrafikusok«, elsősorban Maurer, valamint Attalai, Bak, Baranyay, Hencze, Lakner, Pinczehelyi csaknem minden európai grafikai és rajzbiennálén vagy -triennálén – Krakkó, Wrocław, Rijeka, Ljubljana, Tübingen, Bradford stb. – rendszeresen jelen voltak.” (Beke, 2004, i.m., elérhető: <http://www.tankonyvtar.hu/muveszet/ne-ma-15-fejezet-laszlo-080905#d4e4551>) – a Beke által említett névsorhoz Lakner is hozzáadható. Lakner maga emlékezett vissza arra, hogy ezek a biennálék jelentették számára a legfontosabb lehetőséget arra, hogy külföldön bemutathassa a munkáit. Lakner grafikai tevékenysége ebben az időszakban festői munkásságához mérhető, rengeteg konceptje grafika formájában valósult meg (a Lakner-művek jegyzékében gondot is jelent a konceptuális és a grafikai művek precíz elkülönítése.)

³³⁸ *Information / Perception / Reflexion*, Södertälje Konsthall, Södertälje, 1973.11.30–1974.01.13.

³³⁹ *Aspekten van Hedendaagse Hongaarse Kunst*, T'Hoogt, Utrecht, 1973

³⁴⁰ *Festival Húgaro 1974*, CAYC (Centro de Arte y Comunicación), Buenos Aires, 1974.04.16–05.10.

³⁴¹ A műre vonatkozó információkra, illetve a címadás kérdésére egy későbbi részben térek vissza.

³⁴² Tót Endrének a lengyel mellett jelentős jugoszláv kapcsolatai is voltak az 1970-es években.

lengyel kiállítóterekben. 1970-ben szerepelt (Brendel János által szervezett³⁴³) csoportos vándorkiállításon Poznańban, Łódźban, Szczecinben,³⁴⁴ 1968-ban, 1970-ben és 1972-ben a krakkói biennálén,³⁴⁵ illetve egy Kopernikusz tematizáló kiállításon,³⁴⁶ 1973-ban pedig – Bak Imrével közösen – a poznańi Galerie Akkumulatory 2-ben, ahol zsinegeket ábrázoló, konceptuális szellemiségű, illuzionisztikus rajzokat állított ki.³⁴⁷ Lakner lengyel kapcsolatai szempontjából szintén nagy jelentőséggel bír a NET nevű, levelezőlista, amelyet Jarosław Kozłowski és Andrzej Kostołowski hozott létre 1971-ben.³⁴⁸ Lakner művei szerepeltek a NET első bemutatóján, amelyet Jarosław Kozłowski magánlakásán rendeztek meg 1972-ben, ám mintegy 45 perccel az esemény kezdete után a titkosrendőrség közbeavatkozott.³⁴⁹ Lakner 1972 március 1-jén a NET listájára egy konceptuális felhívást küldött: egyenlő cikkelyekre osztott fel egy papírkorongot (papírtortát³⁵⁰), és a torta elfogyasztására vagy műalkotássá nyilvánítására invitált. Az egyik feketével besatírozott kör cikkely mellé azt írta, hogy „this piece of torte has wandered into reality” (ez a darab torta valósággá változott), a jelölő és a jelölt, az illúzió és a valóság viszonyát tematizálva.³⁵¹ Lakner művészetében sosem jelent meg a mail-art mint műforma, a „hálózat-műnek” is tekinthető papírtorta, ennyiben sajátos kivételnek is

³⁴³ Brendel János szervező tevékenysége mellett Csáji Attila kiállításszervező tevékenysége is kiemelkedő volt a lengyelországi területek tekintetében. (Csáji előtt Gyarmthy Tihamérnak voltak fontosabb lengyel kapcsolatai.)

³⁴⁴ *Wystawa grupy artystów węgierskich*, BWA Poznań, Łódź, Sopot, Szczecin, rendező: Brendel János, kiállítók: Bak Imre, Bálint István, Baranyay András, Csutoros Sándor, Fajó János, Fóth Ernő, Frey Krisztián, Gyarmathy Tihamér, Hencze Tamás, Haraszy István, Karátsón Gábor, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Lantos Ferenc, Nádler István, Papp Tamás, Paizs László, Pauer Gyula, Temesi Nóra, Tilles Béla, Tót Endre, Vajda Júlia, Veress Júlia; a katalógus tanúsága szerint Lakner szerigrafákat és plakátokat állított ki a tárlaton, például az Amerigo Tot plakátot. (Ezúton köszönöm Popovics Viktóriának, hogy megosztotta velem a kiállítással kapcsolatos információit és Lakner László Brendel Jánosnak írt levelét.)

³⁴⁵ A krakkói grafikai biennálén (a katalógus tanúsága szerint) Lakner *Parallaxis. Kopernikusz* című alkotását állította ki: *4. Międzynarodowe Biennale Grafiki Kraków 1972*, Kraków, 1972, 189. (további magyar résztvevők: Bak Imre, Baranyay András, Fajó János, Kocsis Imre, Tassy Béla, Vagyóczky Károly)

³⁴⁶ Azt nem lehet tudni, hogy a kiállítás milyen módon kapcsolódott a grafikai biennáléhoz, ahol Lakner szintén Kopernikusz tematikájú művet állított ki. *Mikolaj Kopernik i jego mysl / Nicolas Copernic et sa pensee*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków

³⁴⁷ A Galéria Akumulatory 2 tevékenységéről és Lakner itt bemutatott műveiről lásd: *Beyond Corrupted Eye. Akumulatory 2 Gallery 1972-1990*, kat. Zacheta, Varsó, 2012, 430–431.; Lásd még: Brendel, János: *Kilka uwag o wystawie*, in: Brendel János (szerk): *László Lakner. Prace konceptualne & W holdzie Celanowi* (angol és lengyel nyelven), kat. Zacheta Narodowa Galeria Sztuki Warszawa, Varsó, 2004, 6. (angolul: A few words about the exhibition, 67.)

³⁴⁸ A NET listáján több magyar művész/művészettörténész is szerepelt, így Bak Imre, Beke László, Galántai György, Perneczky Géza, Pinczehelyi Sándor, Tót Endre, Urbán János.

³⁴⁹ Vö. *Sieć - sztuka dialogu / Net - Art of Dialogue*, Bożena Czubak ed., Fundacja Profile, Warszawa, 2012, 58.

³⁵⁰ Utólag nehezen tisztázható, hogy Lakner konceptuális műve összefüggésbe hozható-e Erdély Miklós 1967-es *Újságtorta* című alkotásával.

³⁵¹ Vö. Klara Kemp-Welch: *Autonomy, Solidarity and the Antipolitics of Net*, in: Czubak 2012, i.m., 52.

tekinthető az életmű egészén belül, egyúttal Lakner nemzetközi kapcsolatépítésének is különleges dokumentuma.

A nyugat-európai területeket tekintve Lakner német, angol illetve francia kapcsolatai tűnnek a legmeghatározóbbnak. (Jóllehet a művész egy-egy olasz kapcsolata is fontosnak tekinthető: a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* [53. kép] című festményt 1970-ben egy Budapestre látogató olasz házaspár – Roberto és Simonetta Tosi – vásárolta meg,³⁵² 1973-ban, budapesti kiállításának idején látogatást tett a műtermében Renato Guttuso is,³⁵³ továbbá szintén fontosnak tekinthető Lakner a hatvanas évekig visszavezethető – az előző alfejezetben említett – kapcsolata Enrico Cripoltival. Ezen kívül a magyar neoavantgárd számos alakjának – így Laknernek is – nemzetközi recepcióját jelentősen erősítette a korszakban többször is Budapestre látogató Giancarlo Politi által szerkesztett *Flash Art*.)³⁵⁴ Lakner francia kapcsolataira a következőképp emlékezett vissza, a történetet egészen Csernus Tiborig visszavezetve: „Gérald Gassiot-Talabot egy művészettörténész volt, a párizsi szcena fontos rendező-organizáló figurája. Ő járt Budapesten először, ő jutott el először Csernus Tiborhoz. Senki sem ismerte meg az én korosztályomból. Viszont ő csinált egy kiállítást *Hétköznapi mitológiák* címmel 1960-62 körül, ebbe Csernust is belevette. [Gérald Gassiot-Talabot Csernust az 1965-ös *Figuration Narrative dans l'Art Contemporain* című a párizsi Galerie Greuze-ben rendezett kiállításba³⁵⁵ válogatta be először, a *Mythologies Quotidiennes II.* című kiállítás, amin Csernus csakugyan szerepelt a l'ARC-ban (Musée d'Art Moderne de la Ville) 1977-ben volt.³⁵⁶] Ez volt a kezdet. A franciák részéről volt egy erős érdeklődés. Így jött hozzám nyolc évvel később Alain Jouffroy, aki az *Opus International* című újságot adta ki. Jouffroy kapcsán adódtak azok a lehetőségek, melyek révén Méhes László kint maradt. Volt egy érdeklődés a keleti entellektüelek iránt. Még állt a vasfüggöny. Ők

³⁵² A történetet lásd részletesen: Fehér Dávid: *Lakner László: Varrólányok Hitler beszédét hallgatják*, 2011, i.m.

³⁵³ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

³⁵⁴ Giancarlo Politi nek Helena Kontova révén cseh felesége volt, többször megfordult Budapesten, lásd erről pl. Attalai Gábor visszaemlékezését: Fehér Dávid: „Nem hiszek a túl direkt dolgokban”. Beszélgetés Attalai Gáborral, *Ars Hungarica*, 2011/3., (A hosszú hatvanas évek), 118.

³⁵⁵ Paris, Galerie Creuze (Salle Balzac). *La Figuration narrative dans l'art contemporain*. 1 – 29 October. 1965. rendezte: Gérald Gassiot-Talabot (katalógussal); művészek: Adami, Aillaud, Alleyn, Arnal, Arroyo, Atila, Attardi, Baj, Barbieri, Benedit, Berni, Bertini, Biras, Boshier, Bruning, Castillo, Cheval-Bertrand, Claus, Csernus, D'Arcangelo, Dado, Dias, Drago, Dumitresco, Fahlströhm, Fieschi, Foldes, Forrester, Gaitis, Gasiorowski, Gauthier, Geissler, Genoves, Gerchman, A. Green, Erró, Hamilton, Higara, Hockney, Ionesco, Kitaj, Klasen, Kudo, Lemaître, Macréau, Malaval, Monory, Naccache, Naves, Nikos, Novelli, Pardi, Perilli, Niki de Saint Phalle, Phillips, Quilici, Rancillac, Rauschenberg, Reutersward, Recalcati, Requichot, Rosenquist, Sarkis, Saura, Telemaque, Tisserand, Voss.

³⁵⁶ Id. ehhez Csernus kiállításjegyzékét: *Csernus Tibor festőművész retrospektív kiállítása*, kat., Fertőszögi Péter szerk., Kogart, Budapest, 2006, 136-139.

azért utaztak Budapestre, mert híre volt annak, hogy van egy ellenzéki réteg, amibe a képzőművészet és az irodalom is beletartozik (például Konrád). A franciák »be akarták olvasztani« a Keletet. Ez egy csodás, különleges sansz volt ennek a generációnak, és ez a franciáktól indult el. Éluard, Picasso párttagok voltak, velük barátkoztak a magyar költők (például Somlyó Éluard-ral). Továbbá Bíró Yvette elnöke volt a *Filmkritikusok Világszövetségének*,³⁵⁷ rendszeresen járt ki Párizsba – voltak ilyen szálak. Jouffroy írt Szentjóbýról, Méhesről is. Ez a francia érdeklődés később elmúlt.³⁵⁸

A francia kapcsolatok kétségkívül fontosak Lakner generációjának, gondoljunk a Franciaországban korábban híressé lett Vasarelyre vagy Hantaira, továbbá Lakner Párizsba költöző barátaira – Csernus Tibor 1964-ben, Szabó Ákos 1965-ben emigrált. Alain Jouffroy (a kor meghatározó költője és műkritikusa) 1973-ban járt Budapesten (a budapesti Kisplasztikai Biennále vendégeként³⁵⁹), többek között Lakner műtermében is. Ez a látogatás nem maradt nyomtalanul. Jouffroy lapjában az *Opus International*ban külön figyelmet szentel a magyar művészetnek, s így Laknernek is. Az *Opus* 1973-as júniusi számának témája a realizmus, különös tekintettel az újrealista tendenciákra, kiemelten foglalkozik Robert Bechtle, Tom Blackwell, Chuck Close, Richard Estes, Don Eddy, Richard McLean, David Parrish, John Salt, Ralph Goings tevékenységével (velük rövid interjúkat is közöl), de a hiperrealizmus további klasszikus mesterei is kivétel nélkül megtalálhatók (például Richard Estes, Philip Pearlstein, Claudio Bravo). Alain Jouffroy *La Peinture, la photographie et la cécité* című tanulmányában³⁶⁰ (a francia fotórealisták mellett³⁶¹) külön foglalkozik Laknerrel is (bár inkább általános jellemzést ad róla, mintsem részletes elemzést), két festményét is reprodukálja: az egyik a később az Uffizi gyűjteményébe került *Önarckép öнкиoldóval* (1970) [205. kép], első állapotában: a festmény alján található felirat helyén az előképül szolgáló fénykép látható,³⁶² a másik a *Forradalmár csoport* (1970) [210. kép].³⁶³

³⁵⁷ Bíró Yvette 1970-77 között a FIPRESCI alelnöke volt.

³⁵⁸ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010.

³⁵⁹ Ez Jouffroy egy másik cikkéből derül ki: Jouffroy, Alain: Budapest 1973: une fenêtre, *Opus International*, Mars 1974, No. 49, 109-113.

³⁶⁰ Alain Jouffroy: La peinture, la photographie et la cécité, *Opus International*, Juin 1973, No. 44/45, 55-63.

³⁶¹ pl. Jacqueline Dauriac, Jean Pierre le Boul'ch, Jacques Monory, stb.

³⁶² A festményről három állapotában is fennmaradt fotó: az *Opus*ban megjelenő képen nincs felirat, de van fénykép, Lakner archívumában az egyik erről a műről készült reprodukción van felirat és fénykép is [48. kép], a festményen jelenleg csak felirat van (az eredeti fénykép elveszett).

³⁶³ A számnak tovább magyar vonatkozása, hogy az ARC nyitókiallításval külön foglalkozik (116-117. old.), melyen Fanti mellett két magyar művész, Méhes László és Sándorfí István állítottak ki (reprodukálják is a *Langyosvíz* egyik változatát, illetve Sándorfí egy festményét is.)

Jouffroy 1974-ben publikált egy újabb cikket,³⁶⁴ amely kifejezetten magyarországi tapasztalatairól szól, beszámolt a kisplasztikai biennáléről, a kiállító Vilt Tibor és Schaár Erzsébet művészete mellett (további műterem-látogatásait leírva) külön foglalkozott Lakner László, Szentjóby Tamás és Haraszty István politikai tárgyú műveivel is. Laknerről ezúttal hosszabban írt, művészetének dokumentarista jellegét s ezen keresztül politikai jelentését hangsúlyozta (s ennyiben szembeállította a francia fotórealista Jacques Monoryval). Lakner az összegyűjtött dokumentumokat, régi képeslapokat megfestésük által „(re-)aktualizálja”. Erre Jouffroy a *Doszvidányija* (1969) [202. kép] című festményt hozta példaként (nála *Kép egy orosz forradalmár csoportról budapesti bélyegzővel ellátva* címen szerepel), melyen (szerinte) Lakner a megfestett történeti esemény (1919) és a jobb oldalt elhelyezett pecsét által reprezentált jelen közötti különbséget hangsúlyozza, amit a festmény monumentális mérete nyomatékosít. Ám Jouffroy hozzátette, hogy itt nem a bolsevikok elleni vagy melletti politikai ítéletről van szó, hanem sokkal inkább a fájdalmas múlt birtokbavételéről. Másik példaként említette az *Én, egy közülük* (1970) [258. kép] című montázst (ez szerepelt ugyanebben az évben a *Studio International*-ban is), melyen a bolsevik önkéntesek közé Lakner önmagát montírozza, mintegy a behelyettesíthetőségnek ironikus/humoros karaktert kölcsönözve.³⁶⁵

Jouffroy rendkívül érzékenyen választotta ki további példáit is, Szentjóby *Magyar versét* vagy még inkább, címmel nem jelölt fotósorozatát, melyen Cranach *Szent Jeromosával* azonosulva (1971) kvázi-mártírként jelenik meg az emblematis utcaközhalmion. Ehhez hasonlót 1968 emlékműveként korábban Lakner is festett. Ez a fajta ironikusan politizáló attitűd Haraszty *Madárkalitkájára* (1971) is érvényes. Jouffroy beszámolója remek példája annak a francia fogékonyságnak a magyar ellenzéki művészetre, amiről Lakner maga is beszélt, ám ennek a francia kapcsolatnak Lakner szempontjából kevés folytatása volt (a később Párizsba emigráló választó Méhes László szempontjából viszont komoly jelentőséggel bírt). Lakner 1973-ban készített egy hiperrealista rajzot Alain Jouffroy egyik költeményéhez, továbbá Jouffroy publikálta Lakner egyik konceptiális művét 1975-ben a *Fin de Siècle* című lapban.³⁶⁶

Ekkoriban figyelhetett fel Lakner konceptuális művészetére egy másik francia művészettörténész, Jean Clair is (aki korábban már foglalkozott Csernussal, Szabó

³⁶⁴ Id. Jouffroy, 1974, im, uo.

³⁶⁵ Vö. Jouffroy, 1974, im, 110-111.

³⁶⁶ *Fin de Siècle*, février 1975, No. 2, 44-45.

Ákossal, Laknerrel, s a többi szürnaturalistával, állítólag „budapesti iskolának” nevezte őket).³⁶⁷ Jean Clair később Lakner Lukács-könyvét 1974-ben a *L'Art Vivant*-ban publikálta egy könyv lehetséges végéről szóló cikkben, Marcel Duchamp, Joseph Kosuth és Bernar Venet mellett.³⁶⁸ Szintén kiemelhető Georges Boudaille szerepe is a magyar képzőművészet franciaországi recepciója szempontjából. Neki köszönhetően jelent meg több magyar művész (Konkoly Gyula, Tót Endre és Méhes László) az 1971-es Párizsi Biennálén. Boudaille budapesti látogatásakor Lakner Lászlóval is kapcsolatba került.

Lakner egy másik Budapestre látogató művészettörténésszel később, még berlini éve alatt is kapcsolatban maradt – ő Ronald Alley volt, a Tate Gallery kurátora, aki a múzeum modern gyűjteményének bővítésében nagy szerepet játszott. Lakner visszaemlékezése szerint 1971 körül járhatott Budapesten, s a Kulturális Kapcsolatok Intézetében dolgozó Néray Katalin vitte el műtermébe (Néray a magyar képzőművészek nyugati kapcsolatai szempontjából a hatvanas-hetvenes évek meghatározó szereplői tartozott³⁶⁹), ahol a művész hiperrealista festményeit és konceptjeit is láthatta. Lakner később is levelező kapcsolatban maradt a kurátorral, akivel később, 1977 körül Berlinben, kauzchensteigi műtermében is találkozott, ahol Lakner akkori (már szkripturális) műveit látta. Alley Düsseldorfban megtekintette Lakner önálló kiállítását a Galerie Denis René – Hans Mayerben is (1977), s egyik művét kis híján meg is vásárolta a Tate számára, ám végül a galériással nem tudott megegyezni.³⁷⁰

Lakner szempontjából azonban kétségkívül a német kapcsolatok voltak a legfontosabbak (bár németül csak később, 1974-ben, a DAAD ösztöndíj elnyerése után kezdett el tanulni, addig angol nyelven kommunikált³⁷¹). Korábban már írtam arról az 1968-ban az esseni Folkwang Museumban rendezett átfogó magyar kiállításról

³⁶⁷ Vö. „Hiszen mi lett volna, ha... ha Csernus Tibor, Szabó Ákos és a többiek, Lakner Lászlótól Méhesig, Sándorfiig nem kényszerülnek rá, hogy az országot elhagyják. Vagy mi lett volna, ha a hetvenes évek elején Párizsban létrejön az a kiállítás, amelyen Jean Clair, a kiváló művészettörténész épp a felsorolt alkotók műveivel szeretne volna megmutatni a világnak, milyen sajátos, különleges érték az a bizonyos Budapesti Iskola?”, P. Szabó Ernő: A képteremtés alkímiája. Csernus Tibor és Szabó Ákos festményei és rajzai a Forrás Galériában, *Magyar Nemzet*, 2009. november 28.; lásd még: „Jean Clair felfigyelt Szabó és társai munkájára, és 1972-ben Csernus Tibor, Lakner László, Méhes László, Sándorfi István és Szabó Ákos részvételével kiállítást szeretett volna rendezni a Musée d'Art Moderne-ben, hogy bemutassa az általa „Ecole de Budapest”-nek elnevezett magyar iskolát. Mivel azonban a tervet a szóban forgó művészek nem mindegyike fogadta el, a kiállítás végül nem valósult meg.” P. Szabó Ernő – Cserba Júlia: Szabó Ákos, elérhető: <https://artportal.hu/lexikon-muvesz/szabo-akos-1034/> (utolsó letöltés: 2018. 04. 02.)

³⁶⁸ Jean Clair: Notes sur une possible fin des livres, *L'Art Vivant*, mars 74/No.47, 1–2.

³⁶⁹ Lakner László és az Iparterv generáció más művészei – például Bak Imre – is így vélik. (A művészek szóbeli közlései.)

³⁷⁰ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

³⁷¹ Lakner ekkori barátnőjének, Déva Máriának, aki franciaszakos bölcsészként végzett, és franciául és németül is kiválóan beszélt, jelentős szerepe volt a művész idegennyelvű kommunikációjában. Számos levelezést ő bonyolított, továbbá szakirodalmat is fordított a művésznek.

(*Ungarische Kunst der Gegenwart*), amelyen Lakner is szerepelt, és amelynek révén hosszabb időt eltölthetett Essenben, továbbá Svájcba és Németország más városaiba is ellátogathatott. Essennek volt egy vendégháza és egy műhelye, amely a múzeumhoz tartozott, számos kelet-európai művész fordult meg itt ekkoriban.³⁷² Ebben az évben a Galerie Müllerrel is kapcsolatba kerül, amely ekkoriban Bak Imre és Nádler István művészetével is foglalkozott, Müller egy 1965 körüli festményét el is adta (egy jelenleg lappangó, Rembrandtra és Rauschenbergre is rájátszó montázskompozíciót), ahogy Lakner visszaemlékszik: „Csináltak egy kiállítást 1968-ban a Folkwang Museumban, néhány képem ki is volt állítva. Popos, montázsképek, egyik a Galerie Müllerbe került. Tőlem is elvitt egy képet. Ez egy kisebb montázskép volt: figura, betűk, számok, ruhanyomat, fej, kéz, 1965 körül készült. Müller egy autón vitte ki, 500 DM volt a megbeszélrt ár. Frey Krisztián kapott egy kiutazási engedélyt 1970-ben, őt kértem meg, hogy hajtson be pénzt a képért. Bizonyára fel is kereste Müllert. De nem tért vissza Magyarországra, Zürichbe emigrált.”³⁷³

Dieter Honisch – visszaemlékezése szerint – először Müllertől hallott Lakner művészetéről: „A kiállításon odajött hozzám Müller, és azt mondta, van itt még valaki, aki olyan, mint Rauschenberg, de nem kollázsokat csinál, hanem képzel el, megfesti őket, realistán. Így találkoztam Lakner művészetével...”³⁷⁴ Honisch épp a Bak Imre, Nádler István és Lakner László művészetével való találkozás hatására látogatott el még az év decemberében Budapestre, az első *Iparterv* kiállítás megnyitójára,³⁷⁵ később, a második *Iparterv* kiállítást is megtekintette.³⁷⁶ (Mindkét kiállítást nem sokkal a megnyitás után be is zárták.) Dieter Honisch, aki később a berlini Neue Nationalgalerie igazgatója lett, ekkoriban Essenben dolgozott, az igazgató Paul Vogt volt, akivel Lakner szintén megismerkedett. Lakner visszaemlékezése szerint Vogt és Honisch 1970-ben

³⁷² Id. erről: Dieter Honisch: Aus einer anderen Sicht, in: Honisch, Dieter (szerk): *Situation Ungarn. Kunst – vor und nach der Wende*, kat. Stiftung Brandenburger Tor der Bankgesellschaft, Max Liebermann Haus am Brandenburger Tor, Berlin, 2002, 9.

³⁷³ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

³⁷⁴ „Számomra mindig csak egy művészet létezett” (Dieter Honisch-sal beszélget Mélyi József), *Balkon*, 2005/3, elérhető: http://www.balkon.hu/balkon05_03/00melyi.html; Ez a történetet Honisch egy visszaemlékezésében is leírja, vö. Honisch, Dieter: Rückblende, in: Sietz, Barbara (Hrsg.): *Zeitgenössische Kunst aus Ungarn. Malerei, Skulptur, Installation, Videokunst*, Matthes & Seitz, München, 1999, 23.

³⁷⁵ vö. Honisch, 1999, i.m., 23.

³⁷⁶ „...az alatt a pár nap alatt, amíg a kiállítást be nem zárták [Iparterv II]. Zárás után is még titokban látogatható volt azonban a kiállítás, például a Stuttgartból ideérkező Dieter Honisch is így a hátsó ajtón beosonva tekinthette meg a műveket.” vö. Székely Katalin: Radikális Jövőkép. Konkoly Gyula munkássága 1964-től 1973-ig, in: *Konkoly Gyula*, Budapest, St.Art Galéria, 2008, 37.

együtt tettek látogatást Lakner budapesti műtermében,³⁷⁷ ahol megvették az abban az évben készült *Barikád* [225. kép] című festményt az esseni múzeum számára, így előbb vásárolt német közgyűjtemény Lakner-képet, mint magyar.³⁷⁸ Lakner 1972-ben visszatért Essenbe, négy hónapot töltött a vendégházban, többek között ekkor készültek a Baader–Meinhof történetet tematizáló hiperrealista rajzok, *A Képzőművészeti Alap Bugac képeslapjának két oldala*, illetve a *Kínai levelezőlap* is. Lakner végső kiköltözése előtti időszakában még egyszer járt Németországban, 1970-ben Kölnbe utazott, az ekkor már kint élő barátjánál, Altorjay Gábor fluxusművésznél (Wolf Vostell asszisztensénél) lakott, akivel a kölni Kunsthalléban megtekintette a *Jetzt* című kiállítást, ami meghatározó élmény volt számára. A katalógusban³⁷⁹ található dokumentumfotó nyomán készítette az *Amon Düül* (1970) [204. kép] című festményt is, mely Lakner első „igazi” fotórealista festménye.³⁸⁰ (Altorjayval 1972-ben is találkozott Essenben, aki Laknert egy nagyszabású Baader–Meinhof témájú festmény megfestésére is biztatta, amely végül nem valósult meg.³⁸¹) 1970-ben Lakner is szerepelt a kölni Baukunst Galerie *Künstler aus Ungarn* című csoportos kiállításán, kölni útja ezzel a kiállítással is összefüggött (szintén szerepelt a tárlaton Gáyor Tibor, Gyémánt László, Korga György, Major János, Maurer Dóra és Zeisel Magdolna), *Kis rózsák* (1969)³⁸² című alkotása a galéria tulajdonába került.³⁸³

³⁷⁷ vö. Gyárfás Péter: A festészet szabadságát keresve. Esseni beszélgetés Lakner Lászlóval, *Mozgó Világ*, 1986/9., 94.

³⁷⁸ Lakner egyetlen otthoni tartózkodása alatt közgyűjteménybe került festménye az *Engedelmesen* volt, amit 1966-ban a Szent István Király Múzeumnak ajándékozott; továbbá a Stúdió vásárolt Laknertől több képet (ami később a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonába került; pl. *Kivégzés*, (1965), *Ma 12-kor*, (1965), *Cím nélkül*, (1966), *Rembrandt tanulmányok* (1966), *Felhő és fogoly* (1967), stb.)

³⁷⁹ *Jetzt: Künste in Deutschland heute*. kat. Kunsthalle Köln, 1970 (14. Februar - 18. Mai 1970)

³⁸⁰ Lakner visszaemlékezése szerint ezt festette először, Beszélgetés Laknerrel 2009-2010 (A festményen található felirat: „Gábor, ugye rájuk ismersz?” Altorjaynak szól.

³⁸¹ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

³⁸² A mű időközben visszakerült Magyarországra, a tulajdonos a darabjait értékesítette, egy részletéről lásd: Fehér Dávid: Lakner László: *Rózsák*, 1969, in: *Virág Judit Galéria és Aukciósház*, Őszi aukció, katalógus, Budapest, 2014, 50–52.

³⁸³ A Baukunst Galerie-hez fűződő kapcsolat Gyémánt Lászlóhoz köthető, lásd Gyémánt László visszaemlékezését: „Amikor 1967-ben a Mednyánszky-teremben volt kiállításom, azt megnézte *Angelo*, a híres sztárfotográfus, akinek nagyon tetszett, és azt mondta, van egy igen jó barátja Kölnben, megszervezi, hogy ott legyen egy kiállításom. *Angelo* ajánlásával mentem tehát Kölnbe. Megkerestem a Baukunst Galerie-t, egy óriási nagy márványpalotát találtam, a Gerling-Konzern volt a tulajdonos. [...] Megnéztem a termeket, és elállt a lélegzetem, hiszen egy ekkora galériában életmű-kiállítást szokás tartani. Ezért megkérdeztem, lehetséges volna-e, hogy nem az én önálló kiállításom lenne itt, hanem összeszereznék egy művészcsoportot, és többen állítanánk ki. Herr Köhrmann, az igazgató, nagyon jó ötletnek tartotta, így miután hazatértem a stockholmi és londoni utamról 1969-ben, gyorsan összeállítottam a csoportot. *Maurer Dóra*, *Major Jancsi*, *Lakner*, *Korga és én*, valamint nem hivatalosan Gáyor Tibor, aki bár osztrák állampolgár volt, de *Maurer Dóra* férje. Mindannyian a *Gerling* cég vendégei voltunk, hotelban laktunk, luxus körülmények között.” Bóta Gábor: *Gyémántográfia*, Budapest, 2006, 35.; A kiállítás katalógusa: *Künstler aus Ungarn*, Baukunst Galerie, Köln, 1970 (március 19. – május 9.); Lakner erre a kiállításra utazott ki, és utána meghosszabbítva tartózkodását, néhány napig Altorjay Gábornál lakott.

Lakner szintén még itthoni évei alatt ismerte meg Evelyn Weisst (akinek magyar felmenői is voltak, magyarul is beszélt), az aacheni Ludwig Múzeum munkatársát. Weiss megtekintette Lakner 1969-es önálló kiállítását is a KKI-ben, és Körner Éván keresztül személyesen is megismerkedtek; Weiss Lakner Kmety utcai műtermében is látogatást tett.³⁸⁴ Lakner 1972-ben, esseni tartózkodása idején találkozott (Evelyn Weiss akkori férjével) Wolfgang Beckerrel is, ekkor merült fel először Lakner aacheni önálló kiállításának az ötlete.

Szintén fontos eseménye volt Lakner magyarországi éveinek Klaus Groh budapesti látogatása, és magyar szempontból fontos könyvének megjelenése is, amelyben szinte az összes fontos konceptuális műveket alkotó magyarországi művész megtalálható.³⁸⁵ Groh kelet-európai konceptuális művészetről szóló könyvét (*Aktuelle Kunst in Osteuropa. CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, Udssr, Ungarn*) 1972-ben egy a „nyugati” konceptuális művészetet bemutató kiadvány³⁸⁶ párdarabjaként jelentette meg a DuMont,³⁸⁷ amelyben Lakner több konceptuális fotóműve és egy konceptuális szövege is szerepelt.³⁸⁸ a *Találkozás egy költőnővel* (szöveg), a *Lukács György könyvem éjjel, Sacco és Vanzetti. A hentesek akkor is dolgoztak* [295. kép] (ez a mű szerepelt Dortmundban is), illetve a *Kötés II. (Új kötés. Saját kezem megkötözve)* [197. kép]. Ez a mű egy másik, szintén a kötetben található alkotással is összekapcsolódik, Jovánovics György *Mennyezetre szorító szerkezetével* (1971). A szerkezethez kapcsolódó akciókon Lakner is részt vett: az egyik fényképen a szerkezet a *Kötés II.* című fényképet szorítja a plafonhoz, a másikon Lakner saját kezét, a harmadikon pedig Lakner Lukács-könyvét [273. kép]. Klaus Groh könyve a magyar konceptualizmusra vonatkozó legfontosabb német publikációk közé tartozik, annak ellenére, hogy a kiadvány nem tartalmaz elemzéseket, szövegeket, csak a kiválasztott művészek alkotásait.³⁸⁹ A kötetben szereplő

³⁸⁴ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

³⁸⁵ Szerepel benne: Attalai Gábor, Bak Imre, Erdély Miklós, Gáyor Tibor, Jovánovics György, Konkoly Gyula, Lakner László, Major János, Maurer Dóra, Méhes László, Pauer Gyula, Pálfalusi Attila, Pernecky Géza, Szentjóby Tamás, Tót Endre

³⁸⁶ Klaus Groh: *If I had a mind (Ich stelle mir vor ...). Concept art, project art*, DuMont, Köln, 1971

³⁸⁷ Klaus Groh: *Aktuelle Kunst in Osteuropa. CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, Udssr, Ungarn*, DuMont, Köln, 1972

³⁸⁸ Klaus Groh-nak Lakner számos további, a kötetben végül nem szereplő alkotást is elküldött. Ezek jelenleg Klaus Groh archívumában találhatók, amely a brémai Archiv der Forschungsstelle Osteuropába gyűjteményéhez tartozik.

³⁸⁹ Emiatt többen – a legélesebben Pernecky Géza – bírálták is a kiadványt. A kötet történetéhez lásd Pernecky Géza szubjektív visszaemlékezését: Pernecky Géza: *Gulliver Pszeudóniában. Időszerű jegyzetek a konceptuális művészetről*, kézirat, Soft Geometry, Köln, 2014, 45–47. A kérdést újabban a Szőke Annamária és Király Judit által vezetett *Patterns Lecture Tények, módszerek, értelmezések. A magyarországi '45 utáni (neo)avant-garde művészet fontosabb bemutatkozásai, rendezvényei itthon és külföldön (Nyugat- és Kelet-Közép-Európában egyaránt), különös tekintettel Beke László és Maurer Dóra*

műveket a DuMont kölni stúdiójában kiállítás formájában is bemutatták. A kiadvány jelentősége nemcsak úttörő jellegében áll, hanem abban is, hogy számos művész a kiadvány előkészítése kapcsán ismerte meg más kelet-európai alkotók tevékenységét, és ezáltal nemcsak nyugati, hanem keleti kapcsolatok is létrejöttek. Groh – a a keleti blokk országaihoz fűződő nyugat-német kapcsolatok rendezésére irányuló *Ostpolitik*kal is harmonizáló – kötete az első regionális szintű áttekintések egyike a korszak kelet-európai neoavantgárd művészetéről. Mellette fontos kiemelni Jürgen Weichardt gyűjtői tevékenységét, aki szintén szisztematikusan gyűjtötte a keleti blokk művészeit (az 1960-as években ellátogatott Csehszlovákiába, Magyarországra, Lengyelországba és a Szovjetunióba), kelet-európai művészeti gyűjteményét többször is bemutatta Németországban.³⁹⁰

Lakner 1974-ben nyerte el a DAAD ösztöndíjat. Ez fordulópontot jelent az életében, életművében, és életművének recepciójában is. Lakner a németországi lehetőség miatt lemondott – elmondása szerint – a grazi múzeum Wilfried Skreiner által neki ítélt ösztöndíjáról is.³⁹¹ Lakner a megérkezés utáni helyzetére a következőképp emlékezett vissza 1986-ban: „Én tökéletesen ismeretlenül, azaz baráti és szakmai kapcsolatok, német nyelvtudás nélkül érkeztem Berlinbe, és az, hogy munkáimmal a »világ elé léphetek«, csak álom volt, a realizálásáról halvány sejtelmem sem volt. Festeni, dolgozni akartam, és ezt minden késlekedés nélkül meg is kezdtem. Amúgy nem én voltam az első DAAD-ösztöndíjas magyar Berlinben. Évekkel korábban Bálint Endre és Kurtág György jártak itt, sőt Ligeti György zeneszerző is, aki ma Hamburgban tanít a

szervezői munkásságára, a "kelet-nyugati" kapcsolatokra, valamint a médiális sokféleségre (ELTE BTK, Művészettörténeti Intézet, 2014-16) című projekt is körbejárta, továbbá az Artpool P60 nevű kiállítóhelyén a 2015-ös OFF Biennále keretében egy kiállítást is rendeztek a kötetéről. Ennek kapcsán Klaus Groh is Budapestre látogatott. 2015. május 8-án egy kerekasztal-beszélgetést moderáltam Klaus Groh és több a kiadványban szereplő művész részvételével: "Klaus Groh - aktuelle kunst in osteuropa" 1972, Panel discussion, participants: Imre Bak, Klaus Groh, György Jovánovics, Dóra Maurer with Dávid Fehér, Artpool P60, Budapest, 8 May, 2015; újabban a témával Klara Kemp-Welch is foglalkozik a *Networking the Bloc* című kutatási projektje kapcsán, amelynek eredményei hamarosan kötet formában is megjelennek.

³⁹⁰ *Aus der Sammlung Jürgen Weichardt. Malerei-Plastik-Objekte-Grafik.* Kunsthalle, Wilhelmshaven, 1973; Jürgen Weichardt: *Kunst in sozialistischen Staaten. CSSR, DDR, VR Polen, Ungarische VR.*, Oldenburg, Isensee, 1980 (A kiadványban Lakner nem szerepel.)

³⁹¹ „1973-ban annyira összetorlódtak a külföldi meghívások, hogy például a grazi múzeum meghívását le kellett mondanom. Annak idején levélben kértem Skreiner urat, a grazi igazgatót, hogy helyettem Pauer Gyula vehesse igénybe az ösztöndíjat. Skreiner elfogadta a javaslatomat.”, Gyárfás, 1986, i.m., 95.; Nem tudni, hogy Pauer végül járt-e Grazban, ő ugyanis 1973-ban a *Beispiel Eisenstadt*. III. Nemzetközi burgenlandi festőhetek, Eisenstadt rendezvényen vett részt [vö. Szőke Annamária: Pauer Gyula, in: *Kortárs Művészeti Lexikon*, 3. kötet, Budapest, 2001, sub voce (elérhető: http://artportal.hu/lexikon/muveszek/pauer_gyula), illetve lásd erről: Pauer Gyula életbeszélése (leíró: Jakab Erika), in: Szőke Annamária (összeáll.): *Pauer*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005, 390] – az is előfordulhat, hogy Lakner emlékezett pontatlanul.

zeneakadémián, ugyanúgy, mint én, »itt-ragadt« valamikor az ösztöndíj lejárta után. 1974-ben velem egy időben töltött el egy berlini vendégévet Mészöly Miklós író is.”³⁹²

Túlzás nélkül állítható, hogy a Berlinbe kerülő Lakner hirtelen az egyetemes művészet élmezőnyében találta magát. DAAD-ösztöndíjasként megismerte társait, és azonos platformra került velük, ami korábban elképzelhetetlen volt.³⁹³ Nem Lakner volt az egyetlen a kelet-európai régióból, aki a DAAD-ösztöndíj után Berlinben maradt, ilyen például a cseh Rudolf Valenta (aki először Londonba emigrált, majd innen érkezett Berlinbe) vagy a lengyel Karol Broniatowski.³⁹⁴ Lakner (és kint maradó társai) egy olyan nemzetközi kontextusba kerültek, amire hazájukban nem volt lehetőség. Lakner a Grünewaldhoz közel eső, dahlemi Käuzchensteig 8-12. szám alatti műteremházban lakott és dolgozott, ez egykor Arno Breker műterme volt, amelyet a DAAD-ösztöndíjasok számára átalakítottak; itt dolgozott Lakneren kívül (többek között) Jean Ipoustéguy, Ouhi Cha, Jinshi Zuh Sarkis, Karol Broniatowski és Armando is.³⁹⁵

Lakner több DAAD-művésszel, például Emmett Williamsszel baráti viszonyba került (1983-ban egy színes lenyomatokból álló közös sorozatot alkottak, 1994-ben Budapesten közös kiállítást is szerveztek), James Lee Bryars egy művét is neki ajánlotta.

³⁹² Gyárfás, 1986, i.m., 95.

³⁹³ Vegyük sorra, mely képzőművészekkel volt együtt DAAD-ösztöndíjas, majd később milyen további DAAD-ösztöndíjasokkal került kapcsolatba a hetvenes években. Lakner ösztöndíja hivatalosan az 1974. április és szeptember közötti időszakra szólt. 1974-ben, vagyis Laknerrel egy időben Berlinben tartózkodott: *Daniel Buren* (1974.9-1975.1), *Rafael Canogar* (1974.5-1974.8), *Edward Kienholz* (1973.9-1974.7), *Jannis Kounellis* (ekkor csak látogató), *Rudolf Valenta* (1974.3-1974.8), *James Lee Byars* (1974.1-1974.12), *Makoto Fujiwara* (1973.12-1974.3), *Richard Hamilton* (1974.7), *Mario Merz* (1973.1-1973.12), *Jean Ipoustéguy* (1973.6-1974.5), *Robert Filiou* (1974.1-1974.12), *Eduardo Paolozzi* (1974.4-1975.3), *Duane Hanson* (1974.5-1974.10), *Franz Gertsch* (1974.5-1975.4), *Marcel Broodthaers* (1974.4-1975.3), *Vlassis Caniaris* (1973.5-1974.4). Később olyanok érkeznek, mint *Lawrence Weiner* (1975.1-1975.12), *Allan Kaprow* (1975.7-1975.9), *Christian Boltanski* (1975.8-1975.10), *Paolo Baratella* (1975.2-1976.1), *Eduardo Arroyo* (1975.10-1976.9), *On Kawara* (1976.3-1977.2), *Dan Graham* (1976.3-1977.2), *Roman Opalka* (1976.1-1976.12), *Malcolm Morley* (1977.2-1977.12), *Anne és Patrick Poirier* (1977.9-1978.8), *Braco Dimitrijevic* (megszakítással: 1976.4-1977.5), *Jiri Kolar* (1979.1-1979.12), *Ben Vautier* (1978.9-1979.8), *Maria Lassnig* (1978.2-1979.1), *Michelangelo Pistoletto* (1978.3-1978.12), *Emmett Williams* (1980.2-1981.1), *Milan Knizak* (1979.8-1980.7), *Howard Kanovitz* (1979.1-1979.12). Az írók közül itt volt például *Stanislaw Lem* (1977.4-1977.9) és *Slawomir Mrozek* (1974.10-1975.9). A zenészek közül olyan volt DAAD-ösztöndíjasok is látogatást tettek az 1974-es *Metazene fesztiválon*, mint *John Cage*, *Steve Reich*, *Iannis Xenakis*. 1977-ben érkezett *Konrád György* (1977.1-1977.12), akivel Lakner a mai napig baráti viszonyt ápol, 1978-ban pedig a régi ismerős, *Tót Endre* (1978.10-1979.9), aki szintén Németországban folytatta pályáját. 1980-ban szintén DAAD-ösztöndíjjal érkezett az Iparterv kiállítások másik művésze, *Jovánovics György* (1980.3-1981.2) is, ki azonban Laknerrel és Tóttal szemben (ugyan meghosszabbította kint tartózkodását) hazatért.; A DAAD-művészekre kint tartózkodására vonatkozó adatok a *Blickwechsel* című könyvből származnak; vö. Endlich, Stefanie – Höynck, Rainer (Hrsg.): *Blickwechsel. 25 Jahre der Berliner Künstlerprogramm*, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Argon Verlag, Berlin, 1988

³⁹⁴ A „meghosszabbított tartózkodásokról” lásd: Roland H Wiegenstein: *Verlängerte Aufenthalte und mehr*, in: Joachim Sartorius – René Block (Hrsg.): *Balkon mit Fächer. 25 Jahre Berliner Künstlerprogramm des DAAD*, Berlin, 1985, 107-117.

³⁹⁵ A műteremház történetéhez ld. http://www.bernhard-heiliger-stiftung.de/d_html/atelier.html

Lakner ösztöndíja alatt (és persze az azt követő években) nem csak a DAAD-hoz kötődő művészekkel, hanem az intézményben dolgozó művészettörténészekkel is megismerkedett. A DAAD igazgatója ekkor a kölni Ludwig Múzeum későbbi igazgatója, Karl Ruhrberg (1972-78),³⁹⁶ asszisztense pedig Thomas Deecke (1973-78) volt. Ruhrberget ezen a poszton Wieland Schmied, majd Joachim Sartorius követték, Lakner velük is megismerkedett, Sartorius írt is Laknerről,³⁹⁷ továbbá később hetvenéves születésnapja alkalmából rendezett önálló kiállításán a Galerie Georg Nothelferben köszöntőt is mondott.³⁹⁸ A hetvenes években azonban Lakner szempontjából Karl Ruhrberg és Thomas Deecke játszott meghatározó szerepet. Deecke elsőként vásárolta meg (saját magángyűjteménye számára) Lakner egyik könyvet ábrázoló trompe l'oeil festményét (*Flüche*),³⁹⁹ több ízben írt is Laknerről,⁴⁰⁰ illetve több katalógusát szerkesztette.⁴⁰¹ Kétségtelenül ő foglalkozott legtöbbet Lakner művészetével a hetvenes években.

Lakner műveiből megérkezése után néhány hónappal két nagyszabású önálló kiállítást is rendeztek. Az első a Wolfgang Becker által régebb óta tervezett aacheni Neue Galerie – Sammlung Ludwigban bemutatott tárlat, amelynek második állomása a Thomas Deecke által vezetett lübecki Overbeck Gesellschaft volt.⁴⁰² Mindkét kiállítás címe:

³⁹⁶ Id. erről az időszakról Ruhrberg visszaemlékezését: Karl Ruhrberg: Gruß aus Köln – Salut gen Berlin, in: Stefanie Endlich – Rainer Höynck (Hrsg.): *Blickwechsel. 25 Jahre der Berliner Künstlerprogramm*, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Argon Verlag, Berlin, 1988, 122-125.

³⁹⁷ Joachim Sartorius: Die *Lettres Imaginaires* des László Lakner, in: Georg Nothelfer (Hrsg.): *László Lakner. Papierarbeiten, Objekte & 3 Skulpturen 1976-1990*, kat. Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 1991/92, 6-7. (angolul: *The Lettres Imaginaires of László Lakner*, 10-11.; franciául: *Les Lettres Imaginaires de László Lakner*, 14-15.)

³⁹⁸ Sartorius, Joachim: *László Lakner. Zum 70. Geburtstag. Schrift und Bild, Rede zur Eröffnung am 24. April 2006*, elérhető: http://www.galerie-nothelfer.de/200604_lakner_rede.html

³⁹⁹ Thomas Deecke: Gemalte Flüche. Thomas Deecke lebt gut mit László Lakner (Mein erster Kunstkauf), *Kunstzeitung*, Ausgabe 155, Juli 2009, 15.

⁴⁰⁰ Thomas Deecke: Realismus – Realität, in: Deecke, Thomas (Hrsg.): *Laszlo Lakner. Gesammelte Dokumente. 1960-1974*, kat. Overbeck-Gesellschaft E. V. Lübeck, 1975 (az aacheni katalógus módosított második kiadása), o.n.; Deecke, Thomas: László Lakner. Zitate der Wirklichkeit, in: kat. *Bild-Raum-Klang. 11 Internationale Künstler Gäste des Berliner Künstlerprogramms, Deutscher Akademischer Austauschdienst, im Wissenschaftszentrum Bonn-Bad Godesberg*, Wissenschaftszentrum, 1976, o.n.; Deecke, Thomas: László Lakner, in: kat. Honnef-Harlin, Gabriele (et. al.): *Documenta 6. Kassel, Malerei, Plastik, Performance*, Kassel (Bd. 1/3), 1977, 96-97.; Deecke 1979, i.m., 5-13.

⁴⁰¹ Deecke, Thomas (Hrsg.): *Laszlo Lakner. Gesammelte Dokumente. 1960-1974*, kat. Overbeck-Gesellschaft E. V. Lübeck, 1975; Deecke, Thomas (szerk.): *László Lakner. Bilder, Bücher, Filme, Zettel*, kat. Neuer Berliner Kunstverein und Berliner Künstlerprogramm (DAAD), (Nyugat-)Berlin, 1975; Deecke, Thomas (Hrsg.): *László Lakner. Malerei 1974-1979. Eine Auswahl von Bildern und Objekten*, kat. Westfälischer Kunstverein, Münster, 1979

⁴⁰² *Laszlo Lakner. Gesammelte Dokumente. 1960-74*. Neue Galerie – Sammlung Aachen, 1974. november 30. – 1975. január 26.; Overbeck Gesellschaft, Lübeck, 1975. március 16. – 1975. április 13. (mindkét kiállításnak volt katalógusa; vö. Becker, Wolfgang (Hrsg.): *Laszlo Lakner. Gesammelte Dokumente. 1960-1974*, kat. Stadt Aachen, Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen, 1974, ill: Deecke, Thomas (Hrsg.): *Laszlo Lakner. Gesammelte Dokumente. 1960-1974*, kat. Overbeck-Gesellschaft E. V. Lübeck, 1975; az lübecki katalógus pontosan követi az aachenit, azzal az eltéréssel, hogy már van benne műtárgyjegyzék,

Gesammelte Dokumente, vagyis összegyűjtött dokumentumok. Lakner számos, még Magyarországon alkotott művét állította ki, melyeket sikerült Budapestről Berlinbe „menekítenie”⁴⁰³ (sok közülük itt szerepel először a nyilvánosság előtt). A kiállítás rekonstrukcióját megnehezíti, hogy az aacheni katalógusnak nincs műtárgyjegyzéke, csak a lübeckinek, ez utóbbi viszont nem biztos, hogy teljesen megegyezett az aachenivel. A műtárgylista tanúsága szerint Lakner 35 művet állított ki, jobbára nagyméretű fotórealista olajképeket, illetve konceptuális grafikai sorozatokat. A kiállítás katalógusa akár önálló konceptuális műnek is tekinthető, melyben Lakner az általa felhasznált dokumentum-előképek egy részét is közli, sokhoz szöveges kommentárt is fűzve. A katalógusban több korábbi Lakner-mű is megjelenik (*Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* [53. kép], *Egy szoba múltja* [41. kép], *Danae II.* [114. kép]), mintegy jelezve a korábbi művek és a jelenlegiek közötti kontinuitást. Lakner kiállításával párhuzamosan az aacheni múzeumban egy másik DAAD-ösztöndíjas, Duane Hanson állított ki.⁴⁰⁴ Így lehetőség nyílt az amerikai és a kelet-európai típusú fotórealizmus („kritikai realizmus”) egy-egy fontos képviselőjének összevetésére.

Wolfgang Becker és a katalógus második változatában Thomas Deecke bevezető tanulmánya arról tanúskodik, hogy a német művészettörténészek pontosan „olvasták” Lakner festményeit. Becker szövege az első igazi áttekintés Lakner hetvenes években született műveiről, amely számos fontos kérdésre reflektált a művekkel kapcsolatban. Becker helyesen állapította meg, hogy Lakner számára ugyan fontos a fotó-illúzió megteremtése, ezt mégis mindig felülírja a képfelület nyersesége, a vászon durvasága, s a „szennyeződést”, „régiséget” sejtető festékfoltok. Erre rövid elemzésében Deecke mint a klasszikus lazúrtechnika felelevenítésére utalt.⁴⁰⁵ Becker Lakner festményeinek primer festői, technikai megoldásán túl reflektált arra a jelenségre, hogy Laknernél először a dokumentum-előképeken szereplő tárgyak válnak a kép tárgyává, később pedig a dokumentum maga mint tárgy, amely tárgyakat ábrázol, s ennyiben Becker Laknert a pop art warholi vonulatához kapcsolta (ez egy érdekes szempontot jelenthet a pop arthoz még

szerepel benne Deecének is egy tanulmánya, továbbá össze van fűzve szemben a külön lapokból álló aacheni katalógussal.)

⁴⁰³ Ez a művész visszaemlékezése szerint Bereczky Lóránd segítségével, állami jóváhagyással valósult meg: a művész a Magyar Nemzeti Galériában letétben hagyott a külföldre szállított műtárgyak „ellentételezéseként” azonos számú műtárgyat (jobbára sokszorosított grafikákat). Az Aachenben bemutatott alkotásokkal szemben számos Lakner-mű Budapesten maradt. Az *Őnarckép önkidővel* például feltekerceselve porosodott a raktárban az 1990-es évekig (kibontása után restaurálásra is szorult).

⁴⁰⁴ vö. *Blickwechsel*, 1988, im, 408 (Duane Hanson kiállításának dátumát tévesen közlik) ; ld. a kiállítás brosróját: Duane Hanson *20 Skulpturen* című kiállítása 1974. november 23. és 1975. január 7. között volt.

⁴⁰⁵ vö. Deecke, 1975, i.m., o.n.

közelebb álló hatvanas és a hetvenes évekbeli művei közötti kapcsolat vizsgálatához). Becker ír a gyűjtés és a kiválasztás gesztusáról is, ami Lakner legkorábbi műveinek is legfontosabb mozzanatai közé tartozik (például a katalógusban reprodukált, Becker által is említett az *Egy szoba múltján* [41. kép]).

Ám Becker legfontosabb megállapítása és elemzésének kulcsa a lakneri választások mögött megbúvó politikai üzenet, és látens társadalomkritikai gesztus hangsúlyozása: szerinte Lakner „Az előképek autenticitását arra használja, hogy politikai kijelentéseit a művészetben járatlan cenzorok előtt elrejtse.”⁴⁰⁶ Becker szerint Lakner ebben a kérdésben tér el a legmarkánsabban a hozzá ekkoriban legközelebb álló brit-amerikai hiperrealistától, Malcolm Morleytől. Becker rendelkezett ismeretekkel a magyarországi helyzetről, szövegében utalt például egy „budapesti iskolára” (Iparterv?), amely a (relatív) politikai liberalizálódás hatására „felzárkózott” a nyugati stílustendenciákhoz, ám hangsúlyozza Lakner szociografikus érzékenységgű, politikailag elkötelezett témaválasztásának veszélyét: ezek „veszélyes képek; egy ilyen kiállítás Magyarországon nem lenne bemutatatható, a képek némelyike tiltott, és üldözött”.⁴⁰⁷ Ennek kapcsán szó esik a szövegben arról a friss hírről is, amelyre Lakner hívta fel Becker figyelmét: Szentjóbby Tamást, Konrád Györgyöt és Szelényi Ivánt letartóztatták, majd kiutasították Magyarországról. Lakner még Magyarországon alkotott, majd kint a korábbi sorozatot folytató műveit Becker egy ilyen társadalmi légkör kontextusában vizsgálja, s ennek tükrében értelmezi a trompe l’oeil-ként megfestett, felkötözött könyveket, például a kódolt üzenetként felfogható *Flüchét* (*Átkokat*).

Becker értelmezésének kulcsa, hogy Lakner azért használhatott „talált” (politikai üzeneteket hordozó) történeti dokumentumokat, mert abba a cenzúra sem köthetett bele, ugyanakkor lehetőség nyílt általuk aktuálpolitikai üzenetek közvetítésére. Walter Vitt a kiállításról írt *Magazin Kunst*-beli kritikájában hasonlóképp vélekedett, amikor Lakner képeit egy kritikai pozíció dokumentumainak, s a szocialista realizmussal szembeni attitűd keleti példájának tekintette.⁴⁰⁸

Laknernek 1975-ben két önálló kiállítása is nyílt (ebben az évben „megnyílt Lakner előtt a világ”, először járt Amerikában, Párizsban, s más nyugati országokba is ellátogatott): a Neuer Berliner Kunstvereinben⁴⁰⁹ és a Galerie Folker Skulimában volt. A

⁴⁰⁶ Becker, 1974, i.m., o.n.

⁴⁰⁷ Becker, 1974, im, o.n.

⁴⁰⁸ Walter Vitt: Dokumente einer kritischen Position, *Magazin Kunst*, 1975, Nr. 1, 114.

⁴⁰⁹ László Lakner. *Bilder Bücher Filme Zettel*, Neuer Berliner Kunstverein, 1975. május 2. – június 28.

berlini Kunstvereinenben (ami ekkor még a Lebensstrassén volt⁴¹⁰) rendezett kiállításán már új, Németországban alkotott festményei szerepeltek: szintén „összegyűjtött dokumentumok”, de már a figura helyett kézírásra koncentráltak. A kiállításhoz szintén készült katalógus Karl Ruhrberg és a neves kritikus Heinz Ohff rövid bevezetőjével. Ez az egyetlen német katalógus, mely némi képet nyújt Lakner szorosabb értelemben vett konceptuális működéséről. A kiállítás és a katalógus Lakner műveit négy csoportba sorolta (hasonlóan a későbbi 1994-es Goethe Intézetben rendezett kiállítás katalógusához): *Bilder / Festmények* (itt elsősorban szkripturális művek), *Bücher / Könyvek* (könyvobjektok, könyveket ábrázoló trompe l’oeil-ök), *Filme / Filmek* (sok közülük csak terv), *Zettel, Texte / Cetlik, szövegek* (válogatás Lakner szöveges konceptjeiből).

A Galerie Folker Skulima Laknerrel a nyolcvanas évek elejéig foglalkozott. Nyugat-Berlin legfontosabb galériái közé tartozott, a hetvenes években olyan művészeket állított ki, mint Mario Merz, Jannis Kounellis, Marcel Broodthaers, Edward Kienholz, Pier Paolo Calzolari, Cy Twombly, Gilbert és George.⁴¹¹ Skulima galériája egy kicsi, de annál jelentékenyebb, lakásgaléria volt eleinte Fasanenstraße 68. alatt, később a Niebuhrstraßen.⁴¹² Lakner 1975-ben néhány felkötözött könyvet állított ki, a szemben lévő falra pedig ezeknek megfeleltethető felkötözött könyveket ábrázoló trompe l’oeil festményeket helyezett.⁴¹³ Skulimával szervező tevékenységével is összefüggött az *8 from Berlin* című 1975-ös csoportos kiállítás az edinburghi Fruitarket Galleryben⁴¹⁴, illetve a Neuer Berliner Kunstvereinben, ahol Lakner együtt szerepelt Josef Erbennel, Wolfram Erberrel, Ludwig Gosewitzcel, K.H. Hödickével, Edward Kienholzcal, Bernd Koberlinggel és Eugen Schönebeckkel. A kiállítás a DAAD-val együttműködésben valósult meg, erről tanúskodik a Skulima által szerkesztett katalógusban⁴¹⁵ Karl Ruhrberg előszava, illetve szintén utal erre a körülményre Heinz Ohff a művészek sokféleségét hangsúlyozó bevezetője.

Az előbb említett kiállítások Laknernek olyan ismertséget hoztak, hogy meghívták az 1976-os *Velencei Biennále Attualità Internazionale* című nemzetközi

⁴¹⁰ A mai *Museum für Fotografie* épületében.

⁴¹¹ Skulima további kiállításai közül néhány megtalálható a firenzei Művészettörténeti Intézet, Max Planck Intézetének adatbázisában; vö. http://opac.khi.fi.it/cgi-bin/hkhi_de.pl

⁴¹² Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

⁴¹³ A kiállításról írt: Heinz Ohff; vö. Ohff, Heinz: Laszlo Lakner: Galerie Folker Skulima, Berlin (27.1. - 15.3.75), *Das Kunstwerk*, (28) 1975/2, 51.

⁴¹⁴ *8 from Berlin*, Fruit Market Gallery, 29 Market Street, Edinburgh, 1975. szeptember 14.-augusztus 16.

⁴¹⁵ *8 from Berlin*, kat. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (Edinburgh, Bonn), 1975-1976, o.n.

pavilonjába, amelyben Lakner négy művel szerepelt, a legfrissebbekkel, két Schopenhauer jegyzeteit (1976) átdolgozó hiperrealista festménnyel, továbbá a később Dieter Honisch által megvásárolt, Neue Nationalgalerie-be került *Marcel Duchamp*-mal (1976) [8. kép] és párdarabjával, a *Schwitters* című olajképpel (1976) [363. kép].⁴¹⁶ Szintén 1976-ban vett részt Lakner egy DAAD által szervezett bonni akción, amely a Bonner Sommer keretében valósult meg: Lakner olyan nyomtatottakat darabolt fel egy iratmegsemmisítővel, amelyek Kurt Schwitters az emberi tüsszentés hangzóit tematizáló költeményét tartalmazták: az interaktív akció résztvevői a papírszelekből kollázsokat állítottak össze, és ezáltal a Lakner egyszerre tisztelgett Kurt Schwitters és Jiří Kolář művésze előtt.⁴¹⁷

Lakner 1976-ban nagyszabású önálló kiállítást mutatott be a kasseli Kunstvereinenben,⁴¹⁸ legújabb sorozatát, a Schopenhauer-jegyzeteket ábrázoló monumentális festményeit, illetve további írásalapú műveit állította itt ki. Ez a kiállítás (amelyet a kasseli *Documenta* kuratóriuma is megtekintett⁴¹⁹), nagy szerepet játszott abban, hogy Laknert 1977-ben meghívták a kasseli *documentára*. Ez a *documenta* – többek között – átfogó fotótörténeti részlegéről nevezetes; a főkurátor, Manfred Schneckenburger koncepciójának centrumában a médiumkritika kérdése állt. Ezen a *documentán* kaptak először nagy hangsúlyt a könyvobjektok is. Lakner mellett egy másik magyar képzőművész, az akkor Németországban élő Kovács Attila is szerepelt a tárlaton. Laknert három részlegbe is meghívták: a festészetbe, a könyvművészetbe és a grafikaiba. A kiállítás vezetője alapján hozzávetőleges pontossággal rekonstruálható, hogy mi hol szerepelt. A festészeti kiállításrész címe *Malerei als Thema der Malerei* (A festészet mint a festészet témája) volt. Lakner a Fridericianum első emeletén, a jobb szárnyban állított ki. A kiállításon a legkülönbözőbb tendenciák képviselői szerepeltek.⁴²⁰ Itt Lakner *Paul Cézanne* című képe jelent meg,⁴²¹ amelyet a kiállításról megvásárolt a

⁴¹⁶ vö. *La Biennale di Venezia 1976. Environment, Participation, Cultural Structures. General Catalogue* (2/2 köt.), 343.

⁴¹⁷ „Hommage à Kurt Schwitters”. *Aktion mit Reisswolf (Maschine)*. 29.5.1976. Anschlaghalle Universität, Bonn

⁴¹⁸ vö. *László Lakner*, kat. Kunstvereine, Kassel, 1976 (Roland Barthes idézetekkel)

⁴¹⁹ Beszélgetés Laknerrel 2009-2010

⁴²⁰ Többek között Chuck Close, Hanne Darboven, Raimund Girke, Richard Hamilton, Jasper Johns, Willem de Kooning, Kovács Attila, Roy Lichtenstein, Markus Lüpertz, Malcolm Morley, Roman Opalka, A.R. Penck, Gerhard Richter, Frank Stella és Andy Warhol is.

⁴²¹ A katalógusban egy másik kép szerepel, a *Cézanne utolsó levele*, 1975; vö. kat. Honnef-Harlin, Gabriele (et. al.): *Documenta 6. Kassel, Malerei, Plastik, Performance*, Kassel (Bd. 1/3), 1977, 97.

Museum Boijmans Van Beuningen. A festményről és Lakner festészetéről Thomas Deecke ír a katalógusba egy rövid, ám lényegre törő esszét.⁴²²

A rajzok az Orangerie-ben voltak kiállítva (az „Utopisches Design” részleg is itt volt), itt Lakner *Égetés* (1971)⁴²³ [239. kép] című, még Magyarországon készült (!) négy lapból álló színes rajzsorozata szerepelt, a *Von der Konstruktion zur Konzeption* (A konstrukciótól a koncepcióig) részlegben. A Neue Galerie-ben volt a művészkönyvek kiállítása *Metamorphosen des Buches* (A könyv átváltozásai) címmel – itt Lakner két művével szerepelt, a még Budapesten készült *Curses/Flüche* (1970) című objektel, illetve egy új átfestett könyvvvel, a *Michelangelóval* [354. kép]. Ez utóbbira a documentán kiállított könyvekről író Werner Spies is felfigyelt.⁴²⁴

Lakner a hetvenes évek végén számos további csoportos kiállításon vett részt, munkásságát díjakkal is elismerték, 1976-ban elnyerte a *Paula Modersohn-Becker Alapítvány díját* és a *Német Műkritikusok Díját*. Elismertségét jelzi, hogy 1979-80-ban Thomas W. Gaehtgens felkérésére a berlini Freie Universität művészettörténeti tanszékének megbízott előadójaként rajzot oktatott (később a nyolcvanas évek elejétől az essen-i Folkwang Universität professzora lett). 1977-ben újabb egyéni kiállítása nyílt a Galerie Folker Skulimában,⁴²⁵ és a düsseldorfi Galerie Denis René–Hans Mayernél is,⁴²⁶ ez utóbbi kiállításra a düsseldorfi művészeti színtér is felfigyelt.⁴²⁷ Utóbbi galériában több nagyszabású csoportos kiállításon is szerepelt nagyméretű grafikaival és festményeivel (például *Schopenhauer* [358-359. kép]) is.⁴²⁸ Lakner 1977-ben szerepelt (a *Paul Citroën*:

⁴²² Deecke, im, 1977, 96.

⁴²³ A kép mellett a katalógusban 1971-es datálás szerepel, maga Lakner utólag 1972-re datálta a képet, melyen nincs datálás. Egyelőre nem lehet biztosan eldönteni, hogy melyik évben készült, az bizonyos, hogy még Magyarországon. vö. Schmied, Wieland (et. al): *Documenta 6 Kassel, Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher*, kat., Kassel (Bd. 3/3), 1977, 66-67, 324-325.

⁴²⁴ vö. Spies, Werner: Nimm hin und verschling's. Das Buch als Objekt, in: W.S.: *Das Auge am Tatort. Achtzig Begegnungen mit Kunst und Künstlern*, Prestel, 1979, 278.

⁴²⁵ Erről két cikket is írt Heinz Ohff: vö. Ohff, Heinz: *Ein abendländisches Thema. László Lakner bei Skulima, Berlin, Tagesspiegel*, 12. März 1977; Ohff, Heinz: *Laszlo Lakner: Galerie Folker Skulima, Berlin (März, April 77), Das Kunstwerk*, (30) 1977/3, 78-79.

⁴²⁶ Ez utóbbi katalógusa: *László Lakner*, kat. Galerie Hans Mayer, Düsseldorf, 1977 (szöv. Heiner Stachelhaus)

⁴²⁷ Például Günther Uecker is visszaemlékezett arra, hogy „Lakner Lászlónak már a hetvenes években komoly reputációja volt Hans Mayer düsseldorfi galériájában”. Vö. Fehér Dávid: „Ez a tárlat az életműre vonatkozó esszenciális kijelentés”. Interjú a Budapesten kiállító Günther Ueckerrel, *Múzeumcafé*, 2013/2, 100–101.

⁴²⁸ 1976-ban: *Malen – Schreiben – Malen* (Alfano-Ben-Beuys-Blank-Cavellini-Darboven-Kounellis-Lakner-Leverett-Noel-Opalka-Rühm-Twombly-Uecker-Venet-Welch), kat., Düsseldorf, Galerie Denis René Hans Mayer, 1976; erről a kiállításról 1976-ban a Flash Art beszámolót is közöl, Lakner egyik 1975-ös *Schopenhauer*-képével. Egy másik 1979-es kiállításon teljesült Lakner azon álma, hogy Robert Rauschenberg mellett lóghasson egy műve. A kiállításon a huszadik század legnagyobbjai állítottak ki: René Magritte, Yves Klein, Richard Serra, Christo, Josef Albers, Bill Beckley, Lakner László, Frantisek Kupka, Pablo Picasso, Hans-Peter Reuter, Heurtaux, Hans Arp, David Hockney, Hans Richter, Auguste

Tabu dit Crotti című festményével, illetve az egyik Schopenhauer-képével) a *Poetry of Vision* című kiállításon a dublini Municipal Galleryben, melyet a korábban említett Ronald Alley rendezett.⁴²⁹ Mindezekon kívül több önálló kiállítása is nyílt jelentősebb magángalériákban (*Galerie Isy Brachot*, Brüsszel; *Galerie Art in Progress*, München, stb.). 1979-ben meghívták a III. Sydney Biennáléra, melynek címe *European Dialogue* volt (ezen számos magyar művész szerepelt). Lakner két monokróm, fehér színű Duchamp-parafrázist állított ki.⁴³⁰ A hetvenes évek végéről két további kiállítást emelek ki. Mindkettő a münsteri Kunstvereinhez köthető, amelynek ekkoriban Thomas Deecke volt a vezetője. Az egyik egy csoportos kiállítás, a címe: *Sprachen jenseits von Dichtung*, itt szerepelt a „Lakner v. Luckner az 1936-os Larousse-ban” című konceptuális mű.⁴³¹ Ugyanitt, a Westfälischer Kunstvereinban Lakner műveiből rendeztek egy nagy önálló tárlatot is 1979-ben, amely mintegy összegezte Lakner első németországi alkotói korszakát, jelentős áttekintést adva az 1974 és 1979 közötti alkotásokról. A kiállításhoz megjelent egy összegző igényű katalógus is, Thomas Deecke tanulmányával és egy rövid interjúval.⁴³² A katalógusban egyértelműen az 1975 után született szkripturális művek dominálnak, ám megjelenik néhány még Magyarországon született mű is a későbbiek előképeként, mintegy a két időszak közötti összefüggéseket hangsúlyozva.

A hetvenes évek második felében, 1974 után Laknerről lényegében nem tett említést a magyar szakirodalom, 1983-ban, a *Tisztelet a szülőföldnek* című kiállításra való visszatérése után írnak róla újra a legközelebb. Ha a hetvenes évek második felében alkotott Lakner-művek későbbi recepcióját vizsgáljuk, fontos kiemelni a művész ehhez az időszakhoz köthető könyvobjektjeit, amelyek a könyvművészet nagyobb összefoglalásaiban (és kiállításain is) Lakner rendszerint megjelennek,⁴³³ továbbá kisebb

Herbin, Heinz Mack, Sonia Delaunay, Jean Pichler, Francis Picabia, Bernar Venet, Robert Rauschenberg, Max Ernst, Antoni Tapies, Lucio Fontana, Man Ray, Ivan Puni, Stephan Wewerka, Jiri Kolar, Peter Reichenberger, Heinz Mack, Walter Pichler, Bernhard Lüthi, Kassák Lajos, Bernd Völkle, Mac Adams, Auguste Rodin. vö. *Zeichnungen – Gouachen – Graphiken*, kat. Galerie Denis René Hans Mayer, Düsseldorf, 1979

⁴²⁹ E kiállítás pontos körülményeit a későbbiekben alaposabban vizsgálni kell, itt Lakner emlékeire támaszkodtam, (Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010); feltehetően ez a kiállítás katalógusa: *ROSC '77. The Poetry of Vision. An International Exhibition of Modern Art and Early Animal Art*, Dublin, 1977

⁴³⁰ *European Dialogue*, Biennale of Sydney 3., The Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1979.04.14–05.27. (A kelet-európai művészek listáját Beke László állította össze).

⁴³¹ *Sprachen Jenseits von Dichtung*, Marquardt, Axel szerk., kat. Westfälischer Kunstverein Münster, 1979, 96-97.

⁴³² *László Lakner. Malerei 1974-1979. Eine Auswahl von Bildern und Objekten*, Thomas Deecke szerk., kat. Westfälischer Kunstverein, Münster, 1979

⁴³³ Id. pl. Stefanie Endlich: *Übermalung, Verschnürung, Schwärzung. Buchverwandlungen in der Gegenwartskunst*, in: Mona Körte – Cornelia Ortlieb (Hrsg.): *Verbergen, Überschreiben, Zerreißen. Formen der Buchzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2007, 293-311; Salzmann, Siegfried: *Bücher, die keine mehr sind*, in: Salzmann, Siegfried (összeáll): *Das Buch*,

elemzések is születtek ezekről. Ilyen Walter Grasskamp esszéje Lakner felkötözött Hegel-könyvéről (trompe l'oeil festmény) az 1980-as *Kunstforum*ban,⁴³⁴ az összefoglalók közül pedig külön érdemes megemlékezni Dominique Moldehn monografikus kötetről, mely Lakner könyvműveivel is foglalkozik, e műcsoportról tömör összefoglalást ad.⁴³⁵ Lakner könyvműveiről 2009-ben önálló kötet jelent meg.⁴³⁶

I.4.2.3. Lakner László művészetének megjelenése, kapcsolatai és korabeli recepciója az 1980-as évektől (1980-2017)

Az 1980-as évek elején Lakner művészete és helyzete is fokozatosan megváltozott. Egyre távolabb került a fotóalapú festészettől, és egyre közelebb egy szkripturális karakterű, expresszív festészetfelfogáshoz, amely a német informel hagyományaihoz is köthető. Emellett hat év alatt Németországban ismert művésszé vált. A következőben vázlatosan áttekintem Lakner 1980 utáni németországi recepciótörténetét, illetve pályájának fontosabb állomásait.

A DAAD ösztöndíjának 1974-es elnyerése után újabb fordulópontot jelzett a művész karrierjében a New York-i PS1 1981-82-es, egy évre szóló ösztöndíja, amelyet már mint németországi művész pályázott meg (a PS1 a pályázat lebonyolításában a DAAD-val működött együtt).⁴³⁷ Az Institute for Art and Urban Resources által alapított PS1 – amely később a MoMA fiókintézményévé vált – már a hetvenes és nyolcvanas években is New York legfontosabb rezidencia programját szervezte, Steven Reichard igazgatóságának idején nagyszámú művészt fogadott éves rendszerességgel, és szervezett nekik műteremkiállításokat, illetve csoportos tárlatokat a The Clocktower-ben. Lakner

Institut für Auslandsbeziehungen, Berlin, 1989, 8-15.; *Buchobjekte*, kat. Universitätsbibliothek Freiburg am Breisgau, 1980, stb.

⁴³⁴ Walter Grasskamp: Ästhetik für Produzenten, *Kunstforum*, 1/80 (Bd. 37), „Zwischen Kunst und Literatur”, 138-139.

⁴³⁵ vö. Dominique Moldehn: *Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte. 1960-1994*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 1996, 112-113.

⁴³⁶ László Lakner. *Buchwerke. 1969-2009*, Berlin, 2009 i.m.

⁴³⁷ 1981 és 1982 között az alábbi művészek dolgoztak a PS1 műtermeiben ösztöndíjasként: Liza Baer (USA), Max Brook (USA), Chema Cobo (Spain), Gregor Curten (Cologne), Krijn Oiezen (The Netherlands), Kees de Goede (The Netherlands), Toni Grand (France), Birgit and Wilhelm Hein (Cologne), William Kopp (USA), László Lakner (Berlin), Pierre Louaver (USA), Toby MacLennan (Canada), Tyrone Mitchell (USA), Rafael Morales (USA), Gustavo Ojeda (USA), Peter Pick (Cologne), Jean Promutico (USA), Charles A. Rachlin (USA), Layne Redmond (USA), Gerd Rohling (Berlin), Brigitta Rohrbach (Düsseldorf), Lenke Rothman (Sweden), Anita Saghbazarian (USA), Salome Rebecca Hill Sangster (USA), Kenny Scharf (USA), Dana I. Schottenkirk (USA), Jennifer Q. Smith (USA), Athena Tacha (USA), Gunter Thorn (Düsseldorf), Carl Emanuel Wolff (Düsseldorf). Forrás: http://www.actupny.org/personal/PS1/PS1_studioartists.html (utolsó letöltés: 2018. 03. 23.)

Poems címmel mutatta be műveit a PS1-ban 1981-ben,⁴³⁸ majd 1982-ben részt vett az *Old World – New Works* című tárlaton a The Clocktowerben, ahol a *KIRI (Ismeretlen jegyzete)* (1981) [434. kép] című festményét mutatta be.⁴³⁹ Lakner nemcsak a New Yorkban élő magyar művészekkel (Lőrinczy Györggyel, illetve Halász Péter társulatával) volt kapcsolatban ösztöndíjas éve idején,⁴⁴⁰ hanem amerikai szakemberekkel. Egy évvel az ösztöndíj lejártá után a Bertha Urdang Gallery önálló kiállítást rendezett a művésznak.⁴⁴¹ Az izraeli származású Urdang művészkörébe elsősorban Izrael vezető művészei (többek között Moshe Gershuni, Yehiel Krize, Moshe Kupferman, Raffi Lavie, Nahum Tevet, Micha Ullman) tartoztak, Lakner a galéria kevés nem-izraeli kiállóinak egyike volt.⁴⁴² A tárlaton Lakner új könyvobjektet, festményeket és papírmunkákat mutatott be, a katalógust a DAAD korábbi vezetője, Karl Ruhrberg vezette be, aki időközben a kölni Ludwig Múzeum igazgatója lett.⁴⁴³ Ruhrbergnek – illetve Evelyn Weissnak, aki időközben az intézmény igazgatóhelyettese lett – döntő szerepe volt abban, hogy Lakner egyik legfontosabb New Yorkban festett alkotását, az *Isa pur* [379-380. kép] sorozat egyik darabját megvásárolta a kölni Ludwig Múzeum.

Még New York-ban kapta kézhez Lakner a hivatalos értesítést arról, hogy megnyerte az Universität Essen professzori pályázatát, 1982-ben az *Experimentelle Gestaltung* professzorává nevezték ki. Németországba való visszatérése után nyugdíjba vonulásáig kétféle életet élt, Nyugat-Berlinben és Essenben is fenntartott műtermet, a két város között ingázott. A Galerie Folker Skulima megszűnése után két németországi galéria kezdte el képviselni: az essen-i Galerie Heimeshoff és a berlini Galerie Georg Nothelfer. Nothelfer az 1980-90-es években a berlini művészeti színtér vezető galériásai közé tartozott, elsősorban a német informelhez köthető művészeket, illetve többnyire, de

⁴³⁸ László Lakner. *Poems. International Studio Program (Fall 1981)*, PS1, New York, 1981 (October 18–December 13). (Laknerrel egy időben műteremkiállítást mutatott be: Dale Frank, Toby MacLennan, Lenke Rothman, Gunter Thorn, Carl Emanuel Wolff) Lásd a MoMA PS1 online archívumában: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4247?locale=en> (utolsó letöltés: 2018. 03. 23.)

⁴³⁹ *Old World/New Works: International Studio Artists at the Clocktower*, The Clocktower, New York, 1982 (January 6–February 6). Kiállítók: Chema Cobo, Gregor Curten, John Dunkley-Smith, Krijn Giezen, Brigit Hein, Wilhelm Hein, Michael Kramer, László Lakner, Toby MacLennan, Peter Pick, Gerd Rohling, Brigitta Rohrbach, Lenke Rothman, Gunter Thorn, Carl Emanuel Wolff. Lásd a MoMA PS1 online archívumában: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4255> (utolsó letöltés: 2018. 03. 23.)

⁴⁴⁰ Szintén kapcsolattal volt – már 1975-ös első New York-i útja idején is – Edit Deakkal, az ArtRite szerkesztőjével.

⁴⁴¹ *László Lakner. Paintings and Objects*, Bertha Urdang Gallery, New York, 1983. május 3. – május 28. (kat. bev. Karl Ruhrberg)

⁴⁴² Bertha Urdang 1972-ben nyitotta meg a galériáját, amely mintegy 20 évig működött a Whitney Museum közelében. A galéria archívuma a jeruzsálemi Israel Museumba került.

vö. <http://www.imj.org.il/en/content/bertha-urdang-archives> (utolsó letöltés: 2018. 03. 23.)

⁴⁴³ Karl Ruhrberg 1978 és 1984 között volt a kölni Ludwig Múzeum igazgatója.

nem kizárólag az expresszív, szkripturális festészet nemzetközi alakjait képviselte és/vagy állította és állítja ki (többek között olyan művészeket, mint Armando, Christo és Jeanne Claude, Eduardo Chillida, K.O. Götz, Gerhard Hoehme, Henri Michaux, Georges Noël, Markus Prachensky, Arnulf Rainer, Dieter Roth, Antonio Saura, Bernard Schulze, Emil Schumacher, Richard Serra, Kazuo Shiraga, K.R.H. Sonderborg, Daniel Spoerri, Walter Stöhrer, Antoni Tàpies, Fred Thieler, Cy Twombly, Emilio Vedova, Jan Voss). Lakner rendszeresen megjelent ezeknek a művészeknek a kontextusában nemcsak Nothelfer galériájában, hanem a vezető művészeti vásárokon is (például az Art Baselen, a Fiacon, az Art Cologne-on). Nothelfernek rendkívül jelentős szerepe van abban, hogy Lakner a német művészettörténetben és műtárgypiacon a szkripturális festészet képviselőjeként kanonizálódott.

A Galerie Heimeshoff és Galerie Georg Nothelfer mellett időszakosan más németországi galériákban is bemutatkozott önálló kiállítással (például: Galerie Zellermayer, Berlin; Galerie Schüler, Berlin; Galerie Jaspers, München; Galerie Baumgarten, Freiburg im Breisgau; Galerie S, Aachen; Galerie Winkelmann, Düsseldorf; Galerie Marré & Dahms, Essen; Galerie Inge Baecker, Köln), továbbá alkalmanként az ország határain kívül is (például: Galerie Raymond Bollag, Zürich; Galerie Claude Samuel, Párizs).

Lakner művészetét alapvetően két területen, a Galerie Georg Nothelfer által képviselt szkripturális festészet,⁴⁴⁴ illetve a könyvművészet kontextusában mutatták be a leggyakrabban,⁴⁴⁵ emellett szobrai is szerepeltek jelentős csoportos kiállításokon.⁴⁴⁶ A hetvenes évektől fogva számos alkalommal szerepelt Lakner a berlini színteret, illetve a kortárs német művészetet bemutató német és nemzetközi kiállításokon, gondoljunk olyan tárlatokra, mint a korábban említett *8 from Berlin*, (The Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 1975) és a *Berlin Now* (Downtown Loft at Denise René Gallery, New York City, 1977),

⁴⁴⁴ Pl. *Malen Schreiben Malen. Alfano, Ben, Beuys, Blank, Cavellini, Darboven, Kounellis, Lakner, Leverett, Noel, Opalka, Ruhm, Twombly, Uecker, Venet, Welch*, Galerie Denise René - Hans Mayer, Düsseldorf, 1976; *Die Sprache der Kunst*, Kunsthalle Wien, 1993

⁴⁴⁵ *Buchobjekte*, Neue Nationalgalerie, Berlin, 1981; *Livres – Objets*, Bibliothèque Faiderherbe, Paris, 1985; *Artists' Books – Buchobjekte*, Universität Oldenburg, 1986; *Het Boek en de Kunstenaar*, Stadsgalerij, Heerlen, 1988; *Das Buch, Künstlerobjekte*, (Institut für Auslandsbeziehungen), 1990-92, vándorkiállítás: Kunsthaus Hamburg; Leopold Hoesch Museum, Düren; Walker Hill Center, Seoul; Hong Kong Arts Centre, Hong Kong; Tha Phra Palace Campus, Bangkok; Metropolitan Museum of Manila, Manila; Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo; Art Gallery of Western Australia, Perth; Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art, Brisbane; *Book as Object*, Galerie Henn, Maastricht; *Die Bücher des Künstlers*, ifa-Galerie, Berlin, Stuttgart

⁴⁴⁶ *Skulptur in Berlin 1968-1988*, Georg-Kolbe-Museum, Berlin, 1988; *Bildhauer in Deutschland*, Kunstverein Augsburg, 1995

illetve a nyolcvanas években olyan kiállításokra, mint a *Neue Malerei in Deutschland – Dimension IV* (Neue Nationalgalerie, Berlin; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf; Haus der Kunst, München, 1983-84⁴⁴⁷), a *Kunst aus Berlin* (GAK – Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, 1984), a *10:10 – Künstler aus Berlin in Köln* (Josef Haubrich-Kunsthalle Köln, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1987⁴⁴⁸), illetve a *Six Contemporaries from Berlin* (Hara Museum, Tokyo, 1987⁴⁴⁹).

Ennek a sornak mintegy kicsúcsosodása volt a szimbolikus pillanatban megrendezett *Ambiente Berlin* kiállítás a Velencei Biennále központi kiállításán (melyet később a budapesti Műcsarnokban is bemutattak).⁴⁵⁰ A tárlat koncepcióját Werner Schmalenbach (a Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen igazgatója) és Giovanni Carandente (a Velencei Biennále igazgatója) ösztönzésére, Jörn Merkert és Ursula Prinz (a Berlinische Galerie igazgatója és igazgatóhelyettese) dolgozta ki: „Olyan koncepciót alakítottunk ki, amely – miközben a szerintünk legjelentősebb művészekre összpontosít – képet ad valamelyest a berlini művészet egész játékteréről. Az expresszív figurációtól a kritikai realizmusig, a konstruktív és a gesztusra építő radikális absztrakciótól az *objets trouvés*-ből álló tárgyművészetig, vagy a kötetlen installációig: a festészet és az environment konceptuális projektumaitól a német történelem traumáját feldolgozó provokatív művészi megfogalmazásokig. Jelentékeny szerepet játszottak ebben azok a külföldi művészek is, akik az elmúlt évtizedekben a Német Akadémiai Csereszolgálat [a DAAD] »Artist in Residence« – programjának vendégeként érkeztek Berlinbe és akik közül néhányan máig itt maradtak, vagy évente több hónapra visszajönnek városunkba, hiszen szervesen hozzátartoznak Berlin művészeti életéhez.”⁴⁵¹ A kiállítás áttekintést

⁴⁴⁷ *Dimension IV. Neue Malerei in Deutschland*, Neue Nationalgalerie, Berlin; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf; Haus der Kunst, München, 1983-84, kiállítók: Charly Banana / Ralf Johannes, Kurt Benning, Achim Berndt, Georg Boskamp, Hans Brosch, Rainer Dissel, Günter Fruhtrunk, Bernd Giering, Matthias Glatzel, Jan Ter Hell, Sigrun Jakubaschke, Halina Jaworski, Joachim F. Kettel, László Lakner, Thomas Lehnerer, Christian Löwenstein, Rune Mields, Tony Morgan, Manfred Müller, Jürgen Partenheimer, Gerd Rohling, Gabriele Schmidt-Heins, Wolfgang Volles, Zawadzki

⁴⁴⁸ *Zehn:Zehn. Eine Gegenüberstellung aktueller Kunst aus Berliner und Kölner Ateliers*, Josef Haubrich-Kunsthalle Köln, 1987 (november 18. – december 27.); Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1988 (január 9. – február 3.), berlini kiállítók: Dieter Appelt, Claudia Busching, Katja Hajek, Christian Hasucha, László Lakner, Elke Lixfeld, Susanne Mahlmeister, Gerhard Mantz, Jakob Mattner, Hermann Pitz; kölni kiállítók: Victoria Bell, Heinrich Brummack, Peter Gilles, Theo Lambertin, Willy Meyer-Osburg, Rune Mields, Christa Näher, Martin Willing, Adem Yilmaz.

⁴⁴⁹ *Six Contemporaries from Berlin*, Hara Museum, Tokyo, 1987 (október 3. – november 15.), kiállító művészek: Dieter Appelt, Armando, Johannes Geccelli, László Lakner, Max Neumann, Walter Stöhrer – Lakner egyik *Duchamp* festménye a Hara Múzeum gyűjteményébe is bekerült.

⁴⁵⁰ *Ambiente Berlin*, Műcsarnok, Budapest, 1990. december 19. – 1991. január 27.

⁴⁵¹ Jörn Merkert – Ursula Prinz: Berlin Velencében. A kiállítás történetéről, in: Néray Katalin szerk., *Ambiente Berlin*, Műcsarnok, Budapest, 1990, o.n. (Bakos Katalin, Havas Lujza, Schulz Katalin ford.), az eredeti szöveg: Jörn Merkert – Ursula Prinz: Berlin in Venedig. Zur Geschichte der Ausstellung, in:

adott az 1990-es berlini művészeti színtérről. A kurátorok célja nemcsak a stiláris és mediális sokféleségnek, illetve a különböző generációk együttélésének bemutatása volt, hanem a kulturális identitások különbségeinek a hangsúlyozása is. Lakner mint a DAAD művészcsere-programjának egyik művésze ebbe a kontextusba is behelyezhető volt a kiállítás egészét tekintve.

A tárlat komplex képet adott az 1990-es berlini színtérről, amelynek tükrében meghatározható Lakner helye a korabeli berlini művészeti világban. A tárlatot Emilio Vedova (*Absurdes Berliner Tagebuch*) és Armando művei indították, majd külön egységben jelentek meg az *Új vadak* közvetlen elődjei (Eugen Schönebeck, Marwan, K. H. Hödicke, Bernd Koberling, Markus Lüpertz, Walter Ströhner, Rolf Szymanski), az absztrakt „konstruktív és színterületekkel dolgozó művészek” (Johannes Geccelli, Raimund Girke, Frank Badur, Giuseppe Spagnulo, Brigitte és Martin Matschinsky-Denninghoff). A következő szekció „az objekt, festészet, tárgysiság és absztrakció között” mozgó művészekre fókuszált (Frank Dornseif, Gerd Rohling, Ter Hell), Lakner *Isa pur* és *Celan* festményei Wolf Vostell alkotásaival szemközt jelentek meg, Raffael Rheinsberg, Lilli Engel, Nancy és Edward Kienholz, Wolfgang Petrick és Pier Paolo Calzolari alkotásaival együtt. Ezen kívül külön egység vizsgálta a kelet-berlini művészeket (Klaus Killisch, Werner Liebmann, Walter Libuda, Frank Seidel, Hans Ticha, Trak Wendisch), illetve a konceptuális tendenciákat (Dieter Appelt, Katharina Meldner, Jakob Mattner, Ricarda Discher, Hannes Forster).⁴⁵²

A kiállítás összefüggésén belül Lakner művei az absztrakció, az objekt és tárgysiság között mozgó művészek között jelentek meg, sok esetben történelmi traumákat is tematizáló, konceptuális indíttatású, mégis érzékeny anyagszerű alkotások között (Wolf Vostell, Raffael Rheinsberg, Nancy és Edward Kienholz). A művész korábbi figurális festészete, (fotó)realista múltja és korábbi konceptuális alkotásai nem jelentek meg a kiállításon, és a katalógusban a róla szóló, Katharina Hegewisch által írt szövegben is csak érintőlegesen kerülnek szóba.⁴⁵³ A művész magyarországi munkásságáról alig vesz

Ambiente Berlin. XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Simonetta Rasponi ed., Fabbri Editori, Milano, 1990, 21.

⁴⁵² A kiállítás teljes művészlistája: Dieter Appelt, Armando, Frank Badur, Claudia Busching, Pier Paolo Calzolari, Frank Dornseif, Lilli Engel, Ricarda Fischer, Hannes Foster, Johannes Geccelli, Raimund Girke, Dieter Hacker, K.H. Hödicke, Klaus Killisch, Bernd Koberling, László Lakner, Thomas Lange, Walter Libuda, Werner Liebmann, Markus Lüpertz, Marwan, Brigitte és Martin Matschinsky-Denninghoff, Jakob Mattner, Katharina Meldner, Wolfgang Petrick, Edward és Nancy Kienholz, Raffael Rheinsberg, Gerd Rohling, Eugen Schönebeck, Frank Seidel, Giuseppe Spagnulo, Walter Ströhner, Rolf Szymanski, Ter Hell, Hans Ticha, Emilio Vedova, Klaus Vogelgesang, Wolf Vostell, Trak Wendisch, Pomona Zipser.

⁴⁵³ Katharina Hegewisch: László Lakner, in: *Ambiente Berlin* 1990, i.m., 95.

tudomást a német szakirodalom, ahogy a magyar szakirodalom is alig vesz tudomást a művész németországi munkásságáról.

A nagyobb áttekintéseken túl Lakner művei számos tematikus kontextusban is megjelentek csoportos tárlatokon, művészeti összefoglalásokban (ilyen téma volt: a Kölni Dóm,⁴⁵⁴ Orwell,⁴⁵⁵ Shakespeare,⁴⁵⁶ a zene és a festészet⁴⁵⁷ vagy az eredeti és a másolat viszonyának,⁴⁵⁸ illetve a képek többszátatúságának a kérdése⁴⁵⁹), kiemelkedő a művész Paul Celant tematizáló műveinek recepciója.⁴⁶⁰ Az aacheni Rimbaud Verlag több Lakner műveivel kísért Celan-kiadványt megjelentetett,⁴⁶¹ a Celan-szakértő irodalomtörténész Theo Buck pedig könyvet publikált a Lakner László és Anselm Kiefer művészetében megjelenő Celan-motívumokról, amelyet egy későbbi fejezetben részletesen is vizsgálók.⁴⁶² Lakner több Paul Celan tematikájú kiállítást is rendezett az évek során.⁴⁶³

Laknerről az évek során jelentősebb írásokat publikált a korábban említett Thomas Deecke, Wolfgang Becker, Karl Ruhrberg, Walter Grasskamp. Az 1980-as és az 1990-es években Lakner egyik legfontosabb értelmezője Manfred de la Motte volt, aki nemcsak több fontos katalógusbevezető esszét írt Lakner László művészetéről, hanem több kiállításának előkészítésében is tevékenyen részt vett.⁴⁶⁴ Manfred de la Motte – a berlini Haus am Waldsee, illetve a hannoveri és a hamburgi kunstverein egykori vezetője – , aki több a Galerie Nothelfer által képviselt vagy bemutatott művésztől, például Henri

⁴⁵⁴ *100 Jahre Dom*, Kusthalle Köln, 1980

⁴⁵⁵ *im toten winkel – Hommage á Orwell*, Kunstverein und Kunsthau Hamburg, 1984

⁴⁵⁶ *Images of Shakespeare*, Kunstforum in der Grundkreditbank, Berlin, 1986; lásd még: Alden T. Vaughan – Virginia Mason Vaughan: *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 249–250.; Daniel Jaczminski: Liberating the Strange Fish. Visual Representations of Caliban and Their Successive Emancipation from Shakespeare's Original Text, in: *Word & Image in Colonial and Postcolonial Literatures and Cultures*, Michael Meyer ed., Brill, Rodopi, 2009, 1–10.

⁴⁵⁷ *Musik und Kunst*, Staatsgalerie Stuttgart, 1985

⁴⁵⁸ *Originale echt/falsch*, Neues Museum Weserburg Bremen, 1999

⁴⁵⁹ *Geteilte Bilder*, Museum Folkwang, Essen, 1992

⁴⁶⁰ Pl. Ute Harbusch: László Lakner: Schwarze Milch, in: Frank Möbus - Friedekrike Schmidt-Möbus (Hrsg.): *Dichterbilder. Von Walther von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek*, Stuttgart, Reclam, 2003, 166–167.

⁴⁶¹ Pl. *Paul Celan: Todesfuge. László Lakner: Nachschreibungen. Mit acht Gouachen von László Lakner und einem Text von Theo Buck*, Rimbaud Verlag, 1994

⁴⁶² Theo Buck: *Bildersprache. Celan-Motive bei László Lakner und Anselm Kiefer. Celan-Studien II*, Rimbaud Verlag, Aachen, 1993

⁴⁶³ *Hommage á Celan*, Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 1995; *Celan*. Galerie S, Aachen, 1996

⁴⁶⁴ Manfred de la Motte fontosabb publikációi Lakner Lászlóról: Manfred de la Motte: *Bateau Ivre – und andere imaginäre Schriften*. Neun Enigmatica zur Arbeit von László Lakner, in: Georg Nothelfer (Hrsg.): *László Lakner*, kat. Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 1985, 13–15.; Manfred de la Motte: „Reztiationen” 1987, i.m., o.n.; Manfred de la Motte: *Brief an László Lakner*, Herbst 1990, in: Georg Nothelfer (Hrsg.): *László Lakner. Papierarbeiten, Objekte & 3 Skulpturen 1976-1990*, kat. Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 1991/92, 20–23.; Manfred de la Motte: Die entfernte Deutlichkeit, in: Stefan Vogel – Manfred de la Motte: *László Lakner. Malerei, Objekte & 2 Skulpturen. Eine Auswahl für die Toskanische Säulenhalle in Augsburg*, kat. Kunstverein Augsburg, Augsburg, 1992, 6–8.

Michaux-ról, Karl Otto Götzről, Fred Thielerről, Emil Schumacherről, Walter Stöhrerről, Cy Twomblyról is fontos esszéket írt, a szürrealizmusban gyökerező szkripturális karakterű informel festészet kiváló ismerője volt, Lakner László művészetét is ebben a kontextusban helyezte el, elsősorban a referencialitás, az írásbeliség kérdésére fókuszált a művészről szóló asszociatív esszéiben.

Manfred de la Motte mellett Thomas Hirsch tekinthető a legfontosabb Lakner művészetével behatóan foglalkozó német szerzőnek. Hirsch az 1990-es évek elejétől kezdve következetesen követi nyomon Lakner németországi periódusainak alakulását, írt esszét a művész *Splitterbilder* című sorozatáról,⁴⁶⁵ a szkripturális papírmunkákról,⁴⁶⁶ a *Fejek és koponyák* című műcsoportról,⁴⁶⁷ a könyvmunkákról,⁴⁶⁸ illetve egy-egy a művész korábbi periódusaihoz köthető műről is (például: *Futball a múzeumban*, 1970-71⁴⁶⁹), továbbá mindezekén túl összegző igényű esszéket is publikált az életműről, amelyeket korábban ismerttettem.

Lakner szkripturális korszakának fontosabb sorozatait önálló kiállításokon több ízben is bemutatta a Galerie Georg Nothelferben (1985-ben, 1988-ban, 1992-ben és 1995-ben), illetve olyan áttekintő igényű önálló kiállításokon, mint a *Rezitationen* a Forum Kunst Rottweilben (1987), egy a művész betű-képeire fókuszáló – René Block által szervezett – kiállításon a berlini Daadgalerie-ben (1991), illetve egy az augsburgi Kunstvereinenben bemutatott tárlaton (1992). Az 1990-es évek második felében több nagyléptékű Lakner-kiállítást is szervezett a münchengladbachi G.A.M.E.S. of Art (*Im Zeichen der Zeichen*, 1997; *Vom Raunen der Auguren*, 1999; *Aura. Retrospektive*, 2001), amelynek alapítója, Ralph Merten jelentősebb esszét is írt Lakner művészetéről, elsősorban az 1990-es évekbeli festményeiről, egy vándorkiállításhoz kapcsolódó (Lakner alkotásait – többek között – Günther Uecker és Lucio Fontana kontextusában bemutató) kiadványban.⁴⁷⁰

⁴⁶⁵ Thomas Hirsch: Risse in die Farbe, Spuren der Existenz, in: *Laszlo Lakner. Splitterbilder*, kat. Galerie Winkelmann, Düsseldorf, 1996, 13–14.

⁴⁶⁶ Thomas Hirsch: Die Bilder zwischen den Zeilen. Zu den Papierarbeiten von László Lakner, in: *Laszlo Lakner. Bilder und Objekte*, kat. Galerie Jaspers, München, 1993, 4–7.

⁴⁶⁷ Thomas Hirsch: Über „Köpfe und Schädel“. Fragmente eines Gesprächs zwischen Thomas Hirsch und Laszlo Lakner, in: *Laszlo Lakner. Köpfe und Schädel. Eine Bilderauswahl...*, Rimbaud Presse & Niessen Art Print Publishers, 1997, 64.

⁴⁶⁸ Thomas Hirsch: Der Spiegel des Selbst. Bemerkungen zu den Bucharbeiten von László Lakner, in: *László Lakner. Buchwerke. 1969-2009*, 2009, i.m., 57–62.

⁴⁶⁹ Thomas Hirsch: Das „Foot Art-Projekt“ von László Lakner, in: *László Lakner. Fussball im Museum der Schönen Künste* 2010, i.m., o.n.; szintén előkészületben van Hirsch publikációja Lakner László *Kínai levelezőlap* című alkotásáról.

⁴⁷⁰ Ralph Merten: László Lakner – Ohne Titel. Im Zeichen der Zeichen, in: Ralph Merten: *Zwischen Barbarei und Hoffnung. Positionen zum zwanzigsten Jahrhundert. Ein Privatissimum*, (kiáll. kat. Goethe

Az 1990-es évektől azonban egyre hangsúlyosabbá vált az új művek bemutatásával szemben a visszatekintés: 2000-ben Lakner *Önarckép önkioldóval* (1970) [205. kép] című festménye a Galleria degli Uffizi gyűjteményébe került, 2004-ben megnyílt Budapesten, majd (szűkített formában) Varsóban és Poznańban a művész – korábban ismertetett – retrospektív kiállítása. 2006-ban a Galerie Georg Nothelfer és a Collegium Hungaricum kiállítással ünnepelte a művész 70. születésnapját, 2015-ben pedig a berlini galéria a művész „korai” és „kései” periódusait egymás mellé rendelő, önreflektív tárlatot mutatott be.

Lakner László későbbi magyarországi recepciója a *Tisztelet a szülőföldnek* című 1983-as tárlat után szinte kizárólag a művész korai alkotásaira szorítkozott (a pop art, a fotórealizmus és esetenként a konceptuális művészet kontextusában tárgyalták Lakner művészetét), ám 1974 utáni Lakner-műveket ritkán mutattak be Magyarországon a *Metamorfózis* című tárlaton kívül. Ezen esetek közé tartozik az *Ambiente Berlin* 1990-es budapesti bemutatkozásán túl a művész 1994-es Emmett Williamsszel közös tárlata a budapesti Goethe Intézetben, a könyvművekre és irodalmi idézetekre fókuszáló 2007-es önálló kiállítása a Petőfi Irodalmi Múzeumban, illetve *Traces* című 2016-os önálló kiállítása az Art+Text Galériában.

A *Tisztelet a szülőföldnek* című tárlaton bemutatott *Isa pur* [379-380. kép] festmény a kiállítás bezárása után a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe került, szerepelt az intézmény állandó kiállításán. A budapesti Ludwig Múzeum több művet is őriz Lakner németországi periódusából (*Tatlin*, 1981; *Acid House Yorick*, 1988 [396. kép]; *Barikád: A forradalmak emlékműve*, 2003–2004), illetve néhány 1974 utáni Lakner-mű megtalálható a Petőfi Irodalmi Múzeum (*József Attila aláírás*, 1979; *Isa pur*, 1982; *Radnóti*, 1985 [432. kép]⁴⁷¹) és a győri Városi Művészeti Múzeum gyűjteményében is (*Számok [Paul Celan vers]*, 1999). A művek ugyan szerepeltek az intézmények állandó vagy időszakos kiállításain, ám ennek ellenére sem vált Lakner németországi munkássága a művészettörténeti diskurzus szerves részévé.

Lakner 1983-tól kezdődően rendszeresen Magyarországra látogat. 1982 körül Somogyi József, a budapesti Képzőművészeti Főiskola rektora tanári állást ajánlott neki, ám az essenai professzori kinevezésére való tekintettel nem tudta vállalni a felkérést. 1984-

Institut, Rotterdam; M.K. Ciurlionis National Museum of Art, Kaunas; Museum für Ausländische Kunst, Riga; G.A.M.E.S. of Art, Mönchengladbach; Bielefelder Kunstverein, Bielefeld), Neues Verlag, Kempen, 2000, 120-141.

⁴⁷¹ A *Radnóti relief* ugyan Lakner németországi korszakaihoz köthető, mégis Magyarországon készült 1985-ben, amikor Lakner Schaár Erzsébet egykori műtermében szobrokat alkotott.

ben azonban tartott egy nyári kurzust a tihanyi művésztelepen, amelyen többek között Bullás József, Ádám Zoltán, Ősz Gábor és Bernát András is részt vettek. Többen közülük – például Bernát és Bullás – a Lakner által tartott kurzust a későbbi szakmai fejlődésük szempontjából is rendkívül fontosnak tartották.⁴⁷² Ennek ellenére is megállapítható, hogy ugyan a hatvanas évektől fogva fontos fiatal művészek számára jelentettek Lakner művei alapélményt.⁴⁷³ Az 1980-as évektől Lakner nemcsak hazalátogatott, hanem fontos műveket is alkotott Magyarországon: 1985-ben Schaár Erzsébet egykori műtermében nagyléptékű szobrokat, 1986-ban a Makói Grafikai Művésztelep résztvevőjeként pedig sokszorosított grafikákat.⁴⁷⁴ Az 1990-es évek elejétől pedig több-kevesebb rendszerességgel mutattak be Lakner-műveket magyarországi kiállítóhelyeken.

A Lakner-életmű recepciótörténetét vázlatosan áttekintve megállapítható, hogy Lakner mind a magyarországi mind a németországi művészettörténeti kánonnak része, Magyarországon a neoavantgárd egyik legfontosabb képviselőjeként tartják számon, Németországban pedig a szkripturális festészet alakjaként ismerik. A két „életmű” és a két elbeszélés között alig van átjárás. Ugyan Lakner része a nagy művészettörténeti összefoglalásoknak, nagy retrospektív kiállításától eltekintve életművének egészéről teoretikusan megalapozott, komplex összegzés eddig nem jelent meg. A következő részben az életmű főbb fázisainak, csomópontjainak és műcsoportjainak áttekintésére, illetve egy-egy főmű értelmezésére teszek majd kísérletet.

⁴⁷² Bernát András nyilatkozatát lásd itt: Pálos Miklós: A kaktusz virága. Bernát Andrást kérdezzeti Pálos Miklós, *Balkon*, 1995/6-7-8, 29. [27–31.]; Bullás József a szerzőnek szóban emlékezett vissza a Lakner által tartott kurzus jelentőségére.

⁴⁷³ A hatvanas évekből gondoljunk Konkoly Gyula, Méhes László vagy Birkás Ákos tevékenységére, a hetvenes évekből Fehér László vagy Jovián György művészetére, a nyolcvanas évekből a tihanyi kurzuson résztvevő Bernát Andrára és Bullás Józsefre.

⁴⁷⁴ Vö. *Képtaktikák. Makói Grafikai Művésztelep 1977-1990*, Tóth Árpád szerk., kat. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2016, 168–169. (1986-ban a Makói Grafikai Művésztelep résztvevői voltak: Bak Imre, Banga Ferenc [vendég], Benes József, Kéri Ádám, Karsai Ildikó [vendég], Károlyi Zsigmond, Kovács Attila, Lakner László, Lux Antal, Pásztor Gábor, Pinczehelyi Sándor, Sarkadi Péter, Świerkiewicz Róbert, Szabados Árpád, Unem Enkh, Veszely Ferenc.)

II. Lakner László életműve

II.1. A realizmus alternatívái (1956-1964)

Jelentős kérdés, hogy hol jelöljük ki az életmű kezdőpontját, mely műveket tekintsük az első olyan alkotásoknak, amelyek már az oeuvre összefüggésrendszerébe helyezhetők, és többnek tekinthetők korai zsenyéknél. A jelen dolgozathoz kapcsolódó *Dokumentáció*ba minden fennmaradt és a művész által felmérésre érdemesnek talált alkotást megkíséreltem felvenni, a gimnáziumi (1950-54) és főiskolai stúdiumokat (1954-60),⁴⁷⁵ vázlatokat és az első festményeket is, amelyek mind a művész szakmai fejlődésének fontos dokumentumai.

Az életmű tárgyalását szimbolikus időponttal, 1956-tal kezdem, amely nemcsak a művész személyes életútja szempontjából bír jelentőséggel, hanem művészetében is fontos fordulat következett be ebben az évben. Mielőtt azonban a fordulatra rátérek, röviden ismertetem azokat a körülményeket, amelyek a fordulathoz vezettek.

Lakner későbbi művészete szempontjából rendkívül fontos szerepe van a Képzőművészeti Gimnáziumban tanító Viski Balás Lászlónak, illetve főiskolai mesterének, Bernáth Aurélnak, akit a művész már gimnáziumi éveit megelőzően is felkeresett.⁴⁷⁶ Lakner a következőképp jellemezte Viski Balást: „Balás, aki egy nagyvonalú, koloritjában Matisse-ra emlékeztető, szabad-figurális festészetet művelt, egyáltalán nem találta meg a helyét a kortárs szocreál festészetben, az ötvenes évek országos kiállításain. [...] Egy festő, azzal a Hintergrunddal, ami Balásnak volt, aki Vaszary tanítványa volt a főiskolán, aki Matisse-t vallotta mesterének, miközben egykori tanítványai és festőkollégái Joganszont és a szovjet szocreált imitálták nagy igyekezettel, egyszerűen halálra volt ítélve abban a korban.”⁴⁷⁷ Viski Balás számos későbbi Bernáth-tanítvány, illetve rajtuk kívül is több, a későbbi „új figuratív festészeti tendenciákhoz” kötődő művész – például Gyémánt László, Kóka Ferenc, Méhes László, Konkoly Gyula,

⁴⁷⁵ A *Dokumentáció* összeállításakor felmerült lehetőségként, hogy külön kategóriaként kezelem a gyors skicceket, a vázlatokat, illetve a „kész” grafikai alkotásokat, ám mégsem volt lehetséges a megkülönböztetés alapjául szolgáló egységes kritériumrendszert kidolgozni: Lakner művészetében ugyanis a kezdetektől fogva tematizálja a vázlat fogalmát. Vázlatszerű műveket „autonóm alkotásokká” emel, „autonóm”, „kész” alkotásoknak pedig a „tanulmány” címet adja (pl. *Rembrandt tanulmányok*, 1966). Ebből kifolyólag úgy döntöttem, hogy kizárólag mediális alapon különítem el, és kronologikus sorrendben mutatom be Lakner műveit.

⁴⁷⁶ Lásd Lakner visszaemlékezését: Szentesi 1991, i.m., 125–126.

⁴⁷⁷ Szentesi 1991, i.m., 126.

Birkás Ákos – gimnáziumi tanára volt.⁴⁷⁸ Jelentősége a fiatal művészek szemszögéből a magabiztos rajztudás és technikai ismeretek átadásán túl elsősorban abban állt, hogy egy a szocialista realizmustól eltérő festészeti hagyományt közvetített a diákok felé.

Az 1950-es évek Képzőművészeti Főiskolájának viszonyaira hasonlóképpen emlékezett vissza Csernus Tibor, aki döntő kérdésként utalt arra, hogy mely oktatók milyen módon kérdőjelezték meg oktatói tevékenységük során a zsdanovi elvek szerint lefektetett, szovjet típusú szocialista realizmus stiláris és ikonográfiai kritériumait. „A szocreál egyébként – hála Bernáth, Berény és Szőnyi küzdelmének –, nem jelentkezett leküzdhetetlen fenyegetésként. Gyakorlatilag ők hárman védték a főiskolán az ábrázoló művészet jogosultságát, de azt nem kívánták akceptálni, hogy ebbe a zsdanovi elmélet is beletartozzon. Azt persze nem mondták, hogy hagyjuk figyelmen kívül Zsdanovot, mert ez akkoriban nem esztétikai, hanem rendőrségi kérdés lett volna. De abból, amit sugalltak a növendékeknek, azért világosan kiderült, hogy a zsdanovi esztétikum jegyében készült ideologikus képeket nem tartják művészeti alkotásnak. Korrigálás közben el-elejtették, hogy Bonnard, Cézanne, Degas azért messzebb eljutott a világ bemutatásában, mint – teszem azt – egy Alekszandr Geraszimov. [...] Ez az egész szocreál nekünk olyan fából vaskarikának tetszett, hogy tudniillik fessünk természet után, úgy ahogy látjuk, de a kép témája olyan legyen, mint amilyen lesz majd húsz év múlva a Szovjetunió. Vagy hogyha lefestek egy munkást, azt ne foltos nadrágban ábrázoljam, ahogy látom, hanem ehelyett fessek egy olyan elegáns embert, amilyené az adott munkás lesz akkor, amikor a szocializmus beváltja az ígéreteit.”⁴⁷⁹ Csernus Bernáth Aurél, Berény Róbert és Szőnyi István oktatói tevékenységét emeli ki, akik egy az absztrakciót elutasító, „stabilan” figurális,⁴⁸⁰ ugyanakkor a zsdanovi értelemben szocialista realizmustól eltérő festészeti felfogást közvetítettek a diákok felé.

Lakner a következőképp emlékezett vissza arra, hogy Bernáth Aurél milyen kontextusban utalt a modern művészetre: „Az egész 6 éves főiskolai pályafutásom alatt két alkalomra emlékszem, hogy Bernáth modern művészeti könyvet hozott volna magával nekünk megmutatni: az egyik a *Die Verlust der Mitte* volt, Sedlmayr könyve, amely Németországban máig is a művészeti konzervativizmus bibliája. Ebből,

⁴⁷⁸ Vö. *Viski Balás László és tanítványai*, kat., Budapest Galéria, Budapest, 1995

⁴⁷⁹ Csernus Tibor: Pályakezdés: A művész emlékezései (részletek Kis Tibor Csernus Tiborral készített interjújából, 1996), in: *Csernus Tibor*, Varga Zsuzsa szerk., Helikon–EMA, Budapest, 2000, 9.

⁴⁸⁰ A természetelvűség és az absztrakciótól való távolságtartás kérdéséhez Bernáth vonatkozásában lásd: Bernáth Aurél: Az absztrakt művészetről. A Szinyei Társaság és művészetünk útja (1947), in: *Kritikák és képek* 1976, i.m., 72–78. (első közlés: in: Bernáth Aurél: *A múzsa körül*, Budapest, 1962, 172–186.)

emlékszem, hosszú passzusokat lefordított nekünk, olyannyira tetszett neki; a másik alkalommal Karl Hofernek, ennek a nehézkes, száraz, tipikusan két világháború közötti német festőnek, a nyugat-berlini főiskola akkori rektorának az önéletrajzát, amelyet Hofer saját képei illusztráltak, s ebből is lelkesedésében hosszú passzusokat lefordított nekünk. Ez a szimpátiája Bernáthnak Hofer iránt különben azért is érthetetlen a számomra mindmáig, mert őt késői, gyengébb periódusában is sokkal jobb festőnek tartom, mint Hofert. Ha valaki, akkor Oskar Kokoschka volt az ő kortársai közül, akivel szellemi rokonságban, hullámhosszegyezésben voltak egy életen át, aki egyértelműen hatással volt Bernáthra – mégis, emlékezetem szerint őt ugyanolyan ritkán hozta szóba az éveken át tartó főiskolai beszélgetéseink alatt, mint másik kortársát, Picassót.⁴⁸¹

Lakner visszaemlékezése elsősorban nem Karl Hofer, hanem Hans Sedlmayr említése miatt különösen érdekes. Az 1950-es és 1960-as években a keleti blokk különböző országaiban ugyanis a *Verlust der Mitte* jelentette a szocialista realizmus modernizmus-kritikájának az egyik „nyugati” legitimációját.⁴⁸² A kötet a francia forradalom korszakától a huszadik század elejéig követi végig a művészet – elsősorban az építészet – pozíciójának, fogalmának és funkciójának megváltozását, elsősorban az „autonóm” és a „tisztá” művészet kritikáját fogalmazza meg (a festészet területén Francisco de Goyától Caspar David Friedrichen át Paul Cézanne-ig rajzolva ívet). Sedlmayr *Die Revolution der modernen Kunst* című kötetének szűkített változata magyarul is megjelent 1960-ban *A modern művészet bálványai* címen,⁴⁸³ méghozzá a kötetben bírált modernista képalkotás egykori meghatározó képviselője, Bortnyik Sándor előszavával, aki a bevezető szövegben ekként nemcsak a modernista képalkotást, hanem saját korai munkásságát is megtagadta, az absztrakció éles bírálata mellett – többek között – az alábbi módon értékelve át a „modern” fogalmát: „Milyen művészetet értünk helyesen modernnek, vagy pontosabb megfogalmazásban: korszerűnek? Csak a szocialista realizmusról, az új társadalom új művészetéről lehet szó.”⁴⁸⁴

Sedlmayr kötete a *Verlust der Mitte* gondolatmenetét folytatja, ám elsősorban a huszadik századi művészetre fókuszál, kritikájának három elsődleges tárgya a „konstruktivista-funkcionalista építészet”, az „absztrakt festészet és szobrászat”, illetve a „szürrealizmus”. A „bírált” területek jelentős átfedést mutatnak azokkal az irányzatokkal,

⁴⁸¹ Szentesi 1991, i.m., 127.

⁴⁸² Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Ullstein Bücher, Westberlin, 1955 (első megjelenés: 1948)

⁴⁸³ Hans Sedlmayr: *A modern művészet bálványai*, Studium Könyvek 22, Gondolat Kiadó, Budapest, 1960

⁴⁸⁴ Bortnyik Sándor: Előszó, in: Hans Sedlmayr: *A modern művészet bálványai*, 1960, i.m., 11.

amelyeket Aradi Nóra négy évvel később megjelent – egy lehetséges kultúrpolitikai kánont is körülíró – *Absztrakt képzőművészet*ében élesen kritizál,⁴⁸⁵ összhangban az *Új írás*ban a kötet megjelenését megelőző években kibontakozott absztrakció vita számos megszólalójával,⁴⁸⁶ mely vita kiindulópontja Németh Lajos a modernista tendenciákat – például az Európai Iskola művészeit – védelmező írása volt.⁴⁸⁷

Sedlmayr a szürrealizmust nem tekinti az absztrakcióhoz hasonló „tisztá” művészetnek, inkább a „chaotizmus” és az „irracionalizmus” kifejezést használja az irányzat kapcsán, melynek tárgyai szerint „nem-tiszták”, „mert bennük minden létszféra határtalan fegyelmetlenséggel egymásba keveredik, és csak egyetlen normájuk van – az agyrém”.⁴⁸⁸ Sedlmayr megállapítja, hogy „a szürrealizmus tehát, születésének törvénye és saját aspirációja szerint nem művészet”,⁴⁸⁹ illetve „nem egyéb, mint a racionalista tévedések fonák oldala”.⁴⁹⁰ A szürrealizmussal kapcsolatban megfogalmazott sedlmayri frázisok a hatvanas évek műkritikájának közhelyszerűen visszatérő toposzaivá váltak.

A keleti blokk több országában szembesültek a fiatal művészek hasonló vitákkal és diskurzusokkal. Példa erre a Gerhard Richter esete, aki Heinz Lohmar tanítványa volt a drezdai akadémián, és szakdolgozatát épp Hans Sedlmayr *Verlust der Mitte* című kötetéről írta 1956-ban, *Meine Auffassung über die Situation der modernen Kunst* vagyis *Véleményem a modern művészet helyzetéről* címmel.⁴⁹¹ Richter az 1950-es években még – a szocialista realizmus képviselőjeként – hitt abban, hogy helyreállítható a Sedlmayr által elvesztésként leírt „középpont”, ám későbbi – már nyugaton létrejött – életművének egésze épp a sedlmayri „középpont” helyreállításának lehetetlenségét demonstrálja, és a sedlmayri esztétika kritikájaként fogható fel. Ebben a tekintetben szintén mutat rokonságot Lakner művészetével.⁴⁹²

⁴⁸⁵ Aradi Nóra: *Absztrakt képzőművészet*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1964

⁴⁸⁶ Pl. Rényi Péter: Melyik N.L.-nek van igaza?, *Új Írás*, 1962/2, 165–170., i.m., a szürrealizmus – egészen pontosan a szürrealista hagyományokra való építés lehetősége – vonatkozásában különösen az alábbi részt: „Csakhogy ez a sokrétű front a realizmustól a szürrealizmusig húzódik, a szociálistól az aszociális mondanivalóig, a proletár lázadástól és forradalmiságtól a polgári belenyugvásig vagy a valóságtól való menekülésig.” in: *Kritikák és képek*, i.m., 229.

⁴⁸⁷ Németh Lajos: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről, *Új írás*, 1961/8, 738–744., i.m.

⁴⁸⁸ Sedlmayr 1960, i.m., 95.

⁴⁸⁹ Sedlmayr 1960, i.m., 99.

⁴⁹⁰ Sedlmayr 1960, i.m., 100.

⁴⁹¹ Vö. Jeanne Anne Nugent: From Hans Sedlmayr to Mars and Back Again: New Problems in the Old History of Gerhard Richter’s Radical Reworking of Modern Art, in: *Gerhard Richter. Early work*, 2010, i.m., 36–62.

⁴⁹² Erről lásd „Ich mag alles, was keinen Stil hat.” *Stilus és in/differencia* Gerhard Richter művészetében című – korábban idézett – előadásomat.

A fiatal Lakner Bernáth osztályában egy a Gersham kör örökségét vállaló, oldottan figurális, naturalista szellemiségű festészettel, illetve az avantgárd és a modernizmus sedlmayri kritikájával találkozott. Lakner – akárcsak Csernus és más Bernáth-tanítványok, például Kóka Ferenc, Szabó Ákos – korai alkotásai a bernáthi naturalizmust követik, ugyanakkor elsőként a többiekénél kilenc évvel idősebb Csernus, majd Lakner és más Bernáth-tanítványok letértek erről az útról és épp a Sedlmayr által élesen bírált szürrealista képalkotás felé fordultak.

Lakner művészetében egyrészt számot vetett Bernáth expresszív karakterű, naturalista festészetének örökségével, másrészt igen korán elkezdte keresni egy olyan társadalmi kérdésekre rezonáló figurális festészet lehetőségeit (jóllehet, absztrakt festményeket is alkotott, ebben az időszakban, mégis a figurális alkotások tekinthetők dominánsnak az életműben), amely a szocialista realizmus alternatívája lehet – igen korán szembefordult a Sedlmayr által képviselt elvekkel. A következőkben annak a folyamatnak az állomásait mutatom be, amely során Lakner fokozatosan eltávolodott a bernáthi festészettől.

II.1.1. 1956

Laknerrel kapcsolatban több ízben is megfogalmazódott, hogy a főiskolán „bomlasztó tevékenységet fejt ki”.⁴⁹³ Az állambiztonsági dokumentumok tanúsága szerint Lakner 1956-ban tagja volt a Képzőművészeti Főiskola nemzetőrségének, ahol egy összefoglaló jelentés szerint a „jobboldali [sic!] irányzatot képviselte, a párttitkár elv. elmondása szerint munkájában a nyugati művészetet képviseli, s jelenleg is bomlasztó tevékenységet fejt ki a Főiskolán.”⁴⁹⁴ Lakner 1956-os szerepvállalását árnyalják a művész későbbi visszaemlékezései: „Noha az 1956-os események alatt beválasztottak a »művészeti főiskolák forradalmi tanácsába«, én nem vállaltam – mint azelőtt és azóta sem – politikai feladatot, inkább anyámnál bújtam meg. Ezeknek a feszült napoknak az emléke öltött

⁴⁹³ Gondoljunk például Pátzay Pál korábban idézett kijelentésére, miszerint Lakner „tehetséges, de az egész főiskolát penetrálja, a hallgatókat destruálja.” MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. október 30. MKE Lt. 1-a-50.

⁴⁹⁴ ÁBTL 3.1.9. V-150384/1; Szintén a nemzetőrség tagjai voltak a jelentés szerint Koffán Károly, Németh József, Melocco Miklós, Csizmadia Zoltán, Dede Ernő, Csisztu Mihály, Bóka Dezső, Nagy György, Herpai Zoltán, Tóth Sándor, Juhász Sándor, Ambrus Győző, Barna Éva, Buvári Gyula, Kövi Károly, Vásárhelyi Gyula, Szabó József, Berendi József, továbbá a jelentés szerint „komolyabb ellenforradalmi tevékenységet ki nem fejtő” személyek voltak: Kovács Béla, Barczy Pál, Pálfalvi János, Németh Attila. (A témáról lásd még: *A Magyar Képzőművészeti Főiskola részvétele az 1956-os forradalom és szabadságharcban*, Csizmadia Zoltán – Dr. Szőnyi István szerk., Budapest, 2001.)

testet egy 1957-es, szürrealisztikus rajzomban. Az 1957-es év egyébként nagyon fontos volt az életemben, akkor nyílt rá a szemem igazán, hogy mi történik a külvilágban.”⁴⁹⁵ – nyilatkozta 2001-ben Topor Tündének, három évvel később pedig Sümegi Györgynek úgy fogalmazott, hogy „így utólag természetesen nem hangzik jól, de a nemzetőrségnek sose voltam a tagja, semmilyen politikai irányzatot nem képviseltem soha, és semmiféle szubverzív tevékenységet nem fejtettem ki soha.”⁴⁹⁶

Lakner esetén az állambiztonsági jelentés azonban elsősorban nem is a nemzetőrségben kifejtett tevékenységét hangsúlyozza, hanem azt, hogy „munkájában a nyugati művészetet képviseli”, és ezáltal „bomlasztó tevékenységet fejt ki” a Képzőművészeti Főiskolán. Lakner visszaemlékezésében 1957-et nevezi meg fordulópontként, saját megfogalmazása szerint, akkor „nyílt rá a szeme” arra, hogy „mi történik a külvilágban”. Ebben a „nyitásban” kétségkívül fontos szerepet játszott az 1956-os forradalom sokszerű élménye. A külvilág iránti érdeklődés fokozódása egyrészt a világpolitikai eseményekre irányuló egyre erősebb figyelmet jelenti, ám ennél is fontosabb a nyugati művészeti tendenciák felé való nyitás. Ebben az időszakban kezdett el Lakner – és több kortársa – párhuzamosan „két irányban” tevékenykedni: másféle műveket alkotott otthon, és másokat a főiskola falai között. Míg a főiskolai stúdiumai ebben az időszakban továbbra is a Bernáth Aurél nevével fémjelezhető oldott, naturalista festészethez sorolhatók, addig az ezekkel párhuzamosan, otthon alkotott művek egy ettől gyökeresen eltérő stílushoz köthetők. Az alkotások jelentős része a forradalom leverése utáni Budapest hétköznapijait mutatta be, a többnyire papíralapú művek sajátos közérzetképekként is leírhatók.

Ebben az időszakban (1957-58 körül) Lakner még elsősorban nem a francia szürrealizmus felé orientálódott, hanem az amerikai művészet kezdte el foglalkoztatni, amint erre Szentesi Editnek adott interjújában is visszaemlékezett: „ekkoriban felfedezni véltem egy párhuzamot a magyar és az amerikai festészet között! [...] *Nekik sincs múltjuk* a művészetben abban az értelemben, ahogy a franciáknak, az olaszoknak, vagy akár a németeknek van. [...] *Tabula rasa* a mi kezdetünk ugyanúgy, mint az amerikaiaknál, a *tradíció hiányának* vannak, lehetnének előnyei is”.⁴⁹⁷ Lakner és a nyugati művészet iránt érdeklődő társai – például Gyémánt László – kiadványokból ismerték meg az amerikai

⁴⁹⁵ Topor Tünde: Az utókor kiszámíthatatlan, 2001, i.m., 11.

⁴⁹⁶ Sümegi György: Lakner László rajza és festménye 1957-58-ból, in: Sümegi György: *Kép-szó. Képzőművészek '56-ról*, PolgArt Kiadó, Budapest, 2004, 170.

⁴⁹⁷ Szentesi 1991, i.m., 128.

művészetet.⁴⁹⁸ Nagy jelentőséggel bír Lakner művészetének alakulása szempontjából az amerikai *mágikus realizmus* (például Ivan Albright, Andrew Wyeth), a *precizionizmus* (például Charles Sheeler), illetve távolabbi előképként az amerikai *trompe l'oeil* iskola (például John Frederick Peto) vagy olyan szobrászok munkássága, mint Louise Nevelson. Lakner ötvenes években alkotott művei szempontjából azonban a fentieknél is jelentősebb előképnek tekinthető Ben Shahn *szociális realizmusa*. Ben Shahn baloldali szellemiségű, szociálisan érzékeny figurális festészete egy a szocialista realizmus utáni – és a szocialista realizmussal szemben kritikus – festészetfelfogás számára fontos példának bizonyult. Lakner 2004-ben úgy fogalmazott, hogy „...szeretem Ben Shahnt. Őrá az egész amerikai művészet is megfedkezni látszik. Ő volt az egyetlen realista és szocialista meggyőződésű festő, Diego Riverának a tanítványa.”⁴⁹⁹

Az a baloldali szemléletű figurális festészeti gondolkodásmód, ami a mexikói murális festőket (például Diego Riverát, David Alfaro Siqueirot, és másokat), illetve az olasz új realista festőket (például Renato Guttusót, Gabriele Mucchit, Giuseppe Zigainát, Armando Pizzinatót), továbbá a szocialista szellemiségű francia realista művészeket (például André Fougeront, Boris Taslitzkyt), illetve mindezen felül az 1956 után „rehabilitált” Pablo Picassót⁵⁰⁰ jellemezte, a szocialista realizmus dominanciája utáni korszak magyarországi figurális festészeti diskurzusai szempontjából is nagy jelentőséggel bírt.⁵⁰¹ Ebbe az összefüggésrendszerbe helyezhető bele Ben Shahn művészete, amely azonban – talán a litván származású művész amerikai identitása miatt – ezekben a magyarországi diskurzusokban kevésbé hangsúlyosan jelent meg.⁵⁰²

⁴⁹⁸ Lakner visszaemlékezése szerint a Szépművészeti Múzeum könyvtárában találkozott egy az amerikai művészetet bemutató olasz kiadvánnyal (Szentesi 1991, 128.), ám ezt nem sikerült beazonosítanom. Szintén találkozhatott amerikai művészettel az alábbi könyvben, amely elérhető volt a Fészek Művészklub könyvtárában, és tartalmazta a művész számára akkoriban fontos amerikai alkotók számos meghatározó művének reprodukcióját: John I. H. Baur (et al): *Arte moderna americana. 50 pittori del XX° secolo*, Silvana Editoriale, Milano, 1957.

⁴⁹⁹ Sűmegi 2004, i.m., 171.

⁵⁰⁰ 1956-ban – még a forradalom kitörése és leverése előtt – Körner Éva jelentős cikket publikált Picassóról a *Szabad Művészet*ben, amelynek apropója a művész 75. születésnapja, és az ennek tiszteletére rendezett moszkvai kiállítása volt, ugyanakkor burkoltan a művész rehabilitációja mellett is állást foglalt. Körner Éva: Picasso, *Szabad Művészet*, 1956/1-2., 55–61.; a témáról, lásd még: Lynda Morris and Christoph Grunenberg eds., *Picasso. Peace and Freedom*, cat. Tate Liverpool, Albertina, Wien, Louisiana Museum of Modern Art, Numlebæk, Tate Publishing, London, 2010; Sarah Wilson: *Picasso / Marx and Socialist Realism in France*, Liverpool University Press, Liverpool, 2013; Piotr Bernatowicz: Picasso behind the Iron Curtain: From the History of the Postwar Reception of Pablo Picasso, in: East-Central Europe, in: Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny and Piotr Piotrowski eds., *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, CEU Press, Budapest-New York, 2016, 151–164.

⁵⁰¹ Ezekről a diskurzusokról lásd korábbi publikációm: Fehér Dávid: Érintkező kánonok, in: *Keretek között*, 2017, i.m., 104–125.

⁵⁰² Ben Shahn az 1957 utáni Magyarországon szakmai körökben ismert név volt, művészete nem volt idegen a szocialista realizmus utáni szociálisan érzékeny figurális festészet kibontakozó kánonjától. Ben Shahnról

Ben Shahn művészetének van azonban egy másik aspektusa is: az általa képviselt *szociális realizmus* nemcsak a *szocialista realizmus* sajátos alternatívájának tekinthető, hanem az 1950-es évek második felében, illetve az 1960-as évek elején Amerikában egyre dominánsabbá váló, összefoglalóan olykor „új realistának”⁵⁰³ nevezett figurális képzőművészet (neo-dadaizmus, pop art) fontos előképévé is vált. Ben Shahn hatása a leginkább Andy Warhol korai 1940-es és 1950-es években alkotott rajzain mutatható ki.⁵⁰⁴ Míg Warhol számára a shahni előkép az Amerikában domináns absztrakt expresszionizmussal szemben, addig a fiatal Lakner számára a korábbi évek szocialista realizmusával szemben jelentett alternatívát. Mindez Lakner későbbi „pop-fordulata” szempontjából is nagy jelentőséggel bír: a művész „amerikai” művészet iránti érdeklődése ugyanis nem az 1964-es Velencei Biennálén tett látogatásra vezethető vissza, hanem a pályájának a kezdeteiig visszanyúlik. Lakner „hasonló úton” – ám eltérő művészeti közegben és diszkurzív térben – „érkezett meg” a pop arttal rokonítható figurális festészethez, mint amerikai és brit pályatársai. Az ő esetében nem egy domináns absztrakt festészeti programmal szemben jelentett a pop artra jellemző realista festészet alternatívát, hanem a szocialista realizmus utáni szocialista művészettel szemben, amelyet a szakirodalomban – Rieder Gábor nyomán – esetenként „szocmodernnek” is neveznek.⁵⁰⁵

Lakner számos korai alkotása stiláris rokonságot mutat Ben Shahn művészetével: ilyen a téglafal előtt megjelenő *Pál utcai fiúkat* (1957) [16. kép] ábrázoló festmény, illetve egy sor olyan mű, amely a leverett forradalmat, illetve az utána kialakult helyzetet idézi meg: a felvonuló tömeget ábrázoló *Demonstráció* (1957) [19. kép] és *Forradalmi jelenet* (1957 k.), a halott forradalmárt ábrázoló *Áldozat* (1957) [17. kép]. Szimbolikus többlettartalmakkal telített a *Figura feszülettel* (1956 k.) [20. kép], amelynek vázlatán a figura a művész vonásait viseli (*Önarckép Krisztussal*, 1956). A Ben Shahnt idéző vöröstéglafal, illetve kőkerítés (kőhalom) előtt a bekötött szemű – kivégzés előtt álló? – figura feltehetően az 1956 utáni megtorlásokra utal. Az azonosítás és párhuzam a megfeszített Krisztussal az ábrázolt jelenetet transzcendens asszociációkkal telíti. A kötözés motívuma, illetve a kőhalom Lakner későbbi alkotásain is visszatér (például a

a hatvanas évek elején a *Művészetben* is megjelent egy cikk: Sarkadiné Hárs Éva: Ben Shahn művészetéről, *Művészet*, 1962/8, 19–22.

⁵⁰³ *The New Realists*, Sidney Janis Gallery, New York, 1962 (kiállítók: Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal)

⁵⁰⁴ Warhol és Shahn kapcsolatáról lásd: Curley 2013, i.m., 54–60.

⁵⁰⁵ Vö. Rieder Gábor: *Szocreál. Festészet a Rákosi-korban*, kat. Modem, Debrecen, 2008, 15.; illetve lásd: Rieder Gábor: Szocmodern = szoc(ializmus) + modernizmus, in: *Keretek között* 2017, i.m., 62–83.

Forradalmárok kivégzésén, 1965 [118. kép]; és a *Saigon. Saigoni Buddhista szerzetesek tiltakozásán*, 1965 [117. kép], később pedig *A forradalom emlékműve (Barikád) I.-en*, 1970 [225. kép]), amint a *Forradalmi jelenet*, Eugène Delacroix *A szabadság vezeti a népet* (1830) című festményének központi alakját is megidéző dinamikus forradalmáralakja a művész későbbi *Menekülőjét* (1966) [136. kép] előlegezi.

A Ben Shahn-t idéző művek közül két festmény emelkedik ki: az *Utca 1956* (1957) [18. kép] és az *Újságárus* (1958) [21. kép]. Lakner a következőképp írta le a forradalom emlékéhez – az ő meglátása szerint – „szimbolikusan” kötődő utcai jelenetet ábrázoló képet. „A következő van rajta: elől egy nagy fej, azért nagy, mert perspektivikus. A fej mögött látszik egy romos fal, és azon egy plakát, rajta felismerhető Lenin-portré, amin csak a fej látszik, de ez mind perspektivikusan. Hátralát, a kép háttérében [...] egy alak, talán az a Ben Shahn-hatás, az az alak, akin egy simléderes sapka van, egy öreg valaki bottal, hátulról, megy el. [...] És fönt, a fej fölött az ég.”⁵⁰⁶

A műnek Lakner egy másik változatát is megfestette (*Valaki elment*, 1957), továbbá több vázlata is fennmaradt (*Utca 1956 [vázlat]*, 1957; *Utcai jelenet [Képvázlat] / Szegények*, 1957). A kompozíció a távolodó (idős) és a közeledő (fiatal) alak egymással ellentétes mozgására, és a kettejük közötti perspektivikus mélységként érzékeltetett távolságra, feszültségre épül. A két alak között (fölött), a pasztózusan megfestett⁵⁰⁷ falfelületen a vörössel keretezett, monumentális, ikonszerű⁵⁰⁸ Lenin-fej mintha „Nagy Testvérként” nézne a fiatal figura után – Lenin arcélét ugyanakkor mintha megismételné a fiatal fiú arcéle. A festmény egy sajátos, feszültségteli helyzetet ábrázol, tér- és idősíkokat szembesít („előre”-„hátra”, „fiatal”-„idős”, „még”-„már”), és ezáltal mintha a levert forradalom utáni újrakezdés lehetőségével és lehetetlenségével vetne számot.

Az *Utca 1956* fiatal fiúalakját idézi az *Újságárus* (1958) [21. kép], amely a Ben Shahnhoz [22. kép] talán legközelebb álló Lakner-mű. A vörös téglafal és az újságokkal megrakott állvány előtt álló figura egy olyan magazint tart a kezében, amelynek címlapján Lenin portréja látható. A Lenin-portré visszatérő motívuma Lakner tüntetéseket, demonstrációkat ábrázoló műveinek is (*Demonstráció*, 1957 [19. kép]). Ezúttal nemcsak a fiú kezében lévő magazinon, hanem több folyóirat címlapján is megjelenik az

⁵⁰⁶ Sümegi 2004, i.m., 172.

⁵⁰⁷ A pasztózus festésmód a művész Jean Dubuffet iránti érdeklődésével is összefüggésbe hozható, akárcsak a *Kert*, 1958 című festmény esetén. Az *Utca 1956* című festményen ugyanakkor már fésűvel formált felületek is megjelennek, amelyek a későbbi, szürnaturalista művek felületképzését előlegezik.

⁵⁰⁸ Az ikonszerűség Lakner más korai alkotásain is megjelenik, gondoljunk a művész első felését ábrázoló, *Joli* (1957) című alkotásra ugyanebből az évből, vagy a *Király és királyné* (1956) című kompozícióra.

állványon. Az egymás mellé rendelt címlapokon többnyire kísértetiesen (alulról) megvilágított, gyakran maszkszerű – olykor az újságáros fiú arcához is hasonló – fejek (reprodukciói) láthatók. Lakner a reprodukált arcokon a szemeket hangsúlyozza: a fürkésző, megfigyelő tekinteteket, amelyek folyamatosan ellenőrzik, megfigyelik a járókelőket. Az egyik – színesbőrű? – fej tekintete az újságárusra irányul, míg egy másik, szuggesztív szempár – amely nagyjából egy vonalban van az újságos szemeivel – mintegy „kinézve a képből” a befogadót szólítja meg. Az egymás mellé sorolt fenyegető tekintetek között betűk, (vak)szövegtöredékek sora. Oldalt a „szabad” szó sejlik fel egy folyóiraton (talán a „*Szabad Népre*” utalva?), megidézve a szabadság vágyát, és az 1956-os forradalom leverése utáni szabadsághiányos állapotokat, illetve az állami sajtóval asszociált propaganda üres frázissá silányuló szóhasználatát.

Lakner műve az ábrázolás mikéntjét tekintve a protopop olyan példáival is összevethető, mint Peter Blake magazincímlapokat és képregényeket invenciózusan bemutató alkotásai (*Children Reading Comics*, 1954; *On the Balcony*, 1955–1957 [23. kép]).⁵⁰⁹ Szinte bizonyos, hogy a fiatal Lakner nem ismerhette Blake korai műveit: a művészek egymástól függetlenül, gyökeresen eltérő társadalmi-politikai kontextusban – ám egyaránt Ben Shahntól inspirálva – hasonló utat jártak be a pop art felé.

A korábban említett Lakner-művek közvetlenül az 1956-os forradalom leverése után reflektáltak annak következményeire, hétköznapi jeleneteket ábrázolva a romos budapesti utcák kulisszái között. Lakner nem magát a forradalmat (illetve az utána következő megtorlásokat) ábrázolja, hanem inkább helyzetképeket mutat fel. Ennyiben jelentősen eltér olyan alkotásoktól, mint Major János *Akaszott ember* (1957) című – Francisco de Goya *A háború borzalmai* (1810-14) című sorozatától és Kondor Béla *Dózsa-sorozatától* (1956) egyaránt inspirált – rézkarca,⁵¹⁰ amelyen az expresszíven ábrázolt, fejjel lefelé felakasztott szinte teljesen meztelen embertest a borzalmat rendkívül direkt módon jeleníti meg.

Laknernek kevés műve tematizálja magát az 1956-os forradalmat – ezek is áttételesen, szimbólumok által idézik meg az eseményeket. A *Várakozás a forradalom első hetében (Október 1956)* (1957) [24. kép] című rajzára korábban idézett, 2001-es interjújában úgy hivatkozott, mint amelyben az 1956. október 23. utáni „feszült napoknak

⁵⁰⁹ Lásd: Fehér Dávid: *Lakner László*, i.m., 2013, 13.

⁵¹⁰ Major János: *Akaszott ember*, 1957, rézkarc, papír, 230 × 170 mm; illetve lásd a mű előkészítő vázlatait: Major János: *Akaszott ember*, vázlat, 1956, ceruza, tus, lavírozás, fedőfehér, papír, 313 × 193 mm; Major János: *Akaszott ember*, vázlat, 1956, szén, tus, lavírozás, fedőfehér, papír, 333 × 245 mm; a műről lásd: Sümegi 2004, i.m., 144–148.; Véri Dániel: „*A halottak élén*” – *Major János világa*, 2013, i.m., 8–10.

az emléke öltött testet”.⁵¹¹ A művész nem vett részt az utcai eseményekben, hanem otthon maradt: a kétrészes rajz egy enteriört ábrázol. A bal oldali képmező perspektivikusan rövidülő asztallapot, rajta elől mécsest, dobókockát, hátul ingaórát, és ablaknyílást falombokkal. A jobb oldali képmezőn az óra kerül előtérbe, a mécses (gyertya) pedig a háttérbe szorul. A megkettőzésre, és a filmkocka- vagy képregényszerű megjelenítésre épülő sejtelmesen narratív kompozíció ebben az esetben is Lakner későbbi, hatvanas évekbeli alkotásait előlegezi. A művész 2001-es, Topor Tündének, és 2004-es, Sümegi Györgynek adott nyilatkozataiban ugyan nem oldja fel a szimbólumok jelentését, az archetipikus motívumok (óra/idő, mécses/emlékezés-gyász, kocka/sors) mégis viszonylag egyértelműen dekódolhatók.

A vázlat alapján készült, újabban előkerült temperafestményen (*Várakozás. Október 23.*, 1957) [25. kép] Lakner új összefüggésbe helyezi a korábban alkalmazott motívumokat: a mécses (elől) és az ingaóra (hátról) definiálatlan, Yves Tanguy-t idéző, szinte tájszerű térben jelenik meg: a mécses lángnyelvei növényyszerűek. A mécses/gyertya visszatér a *Szék Petőfi portréval* (1957) [26. kép] című alkotáson is: ezúttal is – a többi vázlatról ismert – enteriőrben, ám egy székre helyezve, Vincent van Gogh saját székét, illetve Paul Gauguin székét ábrázoló festményeit is megidézve.⁵¹² Ezúttal a – szintén perspektivikusan rövidülő – kompozíció három hangsúlyos motívumra épül: az égő gyertyára (és növényyszerű lángnyelveire), a háttérben az ablakon keresztül a szobába sütő napkorongra (és szintén növényyszerű sugaraira), illetve a falon lógó Petőfi-portréra. Lakner szembesíti a két – hasonlóan ábrázolt – fényforrást (a napot és a gyertyát: a természeteset és a mesterségeset, a nyitottat/szabadot és a be/zártat). Magára a forradalomra közvetlenül kizárólag a „forradalmár” Petőfi-portré utal, amely vörös háttér előtt jelenik meg.⁵¹³ Petőfi Lakner művészetének visszatérő motívumává, a forradalmár művész archetípusává válik,⁵¹⁴ és sajátos asszociatív kapcsolatba került 1956-tal.

A *Várakozás. Október 23.* (1957) és a *Szék Petőfi portréval* (1957) nem köthetők a Ben Shahn-i *szociális realizmushoz*, inkább a szürrealista művészethez (elsősorban nem

⁵¹¹ Topor 2001, i.m., 11.

⁵¹² Vincent van Gogh: *Van Gogh széke pipával*, 1888, olaj, vászon, 93 × 73,5 cm, National Gallery, London; Vincent van Gogh: *Gauguin széke könyvekkel és gyertyákkal*, 1888, olaj, vászon, 90,5 × 72,5 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.

⁵¹³ A figura arcéle, elhelyezése sajátos módon az ugyanebben az évben festett *Utca 1956* Lenin-portréjával is összevethető, jóllehet Lenin az elnyomó hatalom szimbólumaként, és nem forradalmárként jelenik meg a festményen.

⁵¹⁴ Lakner legkorábbi ismert Petőfi-portréját 1950-ben mutatta meg Bernáth Aurélnak: a pasztellképen a költő arca zöld-vörös színű volt. Vö. Szentesi 1991, i.m., 125.; Sinkovits, Progresszív álmok, 2008, 200.; szintén meghatározó szerepet játszik az életműben a művész szüleinek a második világháborúban megrongálódott (pisztollyal átlőtt) könyve, amelyet Lakner később könyvobjektként is bemutatott.

stiláris szempontból, hanem az asszociatív motívumhasználat okán).⁵¹⁵ Az 1957-58 körüli művek témaválasztásuk és stílusuk tekintetében is radikálisan eltértek a főiskola elvárásrendszerétől, illetve a Bernáth Aurél által képviselt szemlélettől. Ezek a művek az első lépéseknek tekinthetők azon az úton, amely később a művész társadalmi kérdésekre érzékenyen reagáló, figurális festészetéhez vezetett.

II.1.2. Egy „diplomavédés”

Az első eset, amikor Lakner alkotásai éles helyzetben szembesültek a főiskola elvárásrendszerével, a művész diplomaműveinek – korábban, a recepciótörténeti összefoglalóban már említett – bemutatása volt. Lakner három festményt adott be a diploma bizottságnak: a *Hajógyári munkások* (1960) [32. kép], az *Utolsó vacsora (Ebéd a szabadban 1945-ben / 1945, 1959-60)* [33. kép] és a *Manufakturális nyomda* (1960) [34. kép] című alkotásokat. Ezekben az években a főiskolán nem rendeztek nyilvános diplomavédéseket – a zsűri zárt ajtók mögött döntött arról, hogy elfogadják-e a diplomamunkákat, az üléseken a hallgatók se voltak jelen. Lakner utólag, mesterétől, Bernáth Auréltól értesült arról, hogy művei kapcsán vita bontakozott ki a diplomazsűriben. A vita pontosan rekonstruálható a bírálati jegyzőkönyv alapján. Nemcsak Lakner műveit ítélte problematikusnak a zsűri, hanem több társának alkotásait is: az 1960-as bizottsági ülésen Pásztor Gáborét és Szabó Ákosét [37. kép], egy évvel később Maurer Dóráét (aki a Minisztérium vétója miatt annak ellenére sem kapta meg a diplomát, hogy a főiskolai bizottság elfogadta a beadott műveit),⁵¹⁶ 1963-ban pedig Gyémánt Lászlóét [38. kép]. A vitatott diplomaműveket rendszerint összefüggésbe hozta a bizottság Lakner „destruáló” hatásával. A következőkben megvizsgálom, milyen indokokkal bírálták Lakner László és a vele asszociált hallgatók diplomaműveit, mi lehetett a „probléma” a művész alkotásaival.

Szemben az „otthon készített” festményeivel, Lakner a diplomamunkáit úgy alkotta meg, hogy azok megfelelhessenek a zsűri feltételezett elvárásrendszerének. Mindhárom esetben a szocialista realizmusból is ismert toposzokat ábrázolt: hajógyári munkásokat, az 1945-ös felszabadulás után egy „lerombolt gyár udvarán ebédelő

⁵¹⁵ Az ingaóra motívuma megidézi a szürrealista óráábrázolásokat (René Magritte, Salvador Dalí, Marc Chagall); a perspektivikus enteriőrábrázolás ugyanakkor Lakner egy másik korai alkotásával, a *Szürrealista kompozíció akt torzóval és csontvázal (Atelier csontvázal)* című 1956-os festménnyel is rokonítható, amely Pablo Picassót és a kubistákat idézve bontja fel a teret.

⁵¹⁶ Jegyzőkönyv 1961. június 9., Államvizsga jegyzőkönyvek 1953-1974. MKE Lt. 12-b. 3. doboz.

munkásokat”,⁵¹⁷ egy nyomdát nyomdászokkal. Mindhárom esetben klasszikus művészettörténeti idézetekkel telítette a kompozíciókat: a *Hajógyári munkások* [32. kép] – amint azt később részletesen kifejtem – a reneszánsz festészet (például Piero della Francesca [28. kép] és Vittore Carpaccio) motívumait és komponálási metódusait idézi, az *Utolsó vacsora (Ebéd a szabadban 1945-ben / 1945)* [33. kép] és a *Manufaktúrális nyomda* [34. kép] a korai németalföldi festészetből ismert motívumokat.

Lakner még a címválasztással is orientálta az értelmezés irányát. Az *Utolsó vacsora* címen is ismert festményt,⁵¹⁸ a jegyzőkönyvek tanúsága szerint 1945 címen nyújtotta be, jelenlegi őrzési helyén, a Janus Pannonius Múzeumban pedig *Ebéd a szabadban 1945-ben* címen leltározták be,⁵¹⁹ amely feltehetően szintén korai, a művésztől származó címvariánsnak tekinthető: Lakner kitörli a címből a szakrális utalásokat, annak ellenére, hogy a mű a korai németalföldi és az itáliai reneszánsz festészetből ismert nativitás-ábrázolások táj-kulisszáit és kompozíciós sémáit idézi meg: a romos tájban elhelyezett jászolt, melyet egy másik képtípus, az utolsó vacsora központi motívumával, a hosszú asztalt körülülő társasággal ötvöztet. Az „ebéd a szabadban” cím ugyanakkor a modern festészet ikonikus alkotását, Édouard Manet *Reggeli a szabadban* (1863) című festményét (illetve Claude Monet azonos című 1865-66-os alkotását) is megidézi. Lakner azonban törölte a címből a modern festészetre és a szakrális művészetre utaló elemeket: kizárólag az 1945-ös szimbolikus dátumot hagyta meg, a képet mintegy belehelyezve a háború utáni újjáépítést ábrázoló művek hosszú sorába.

A mű stiláris szempontból kevésbé igazodott a vélhető elvárásokhoz, amint a műre Lakner visszaemlékezik: „A második: egy *Utolsó vacsora*. Ebben is van Piero, keveredve Csernus hatásával, az akkoriban először kiállított és mindnyájunk által csodált *Saint-Tropez* c. képével.”⁵²⁰ A felületalakítás, a törlések, a pengével visszakapart, fésűvel modellált, direkt lenyomtatással gazdagított részletek, mind a csernusi festészetet idézik, az alakok pedig nemcsak a *Saint-Tropez* figuráihoz, hanem még inkább Csernus *Újpesti rakpartjának* (1957) [35. kép] munkásalakjaihoz is hasonlatosak: Csernus képén sajátosan keveredik a bernáthi atmoszféraábrázolás (a duna-parti táj párálló kékjei) a

⁵¹⁷ Bernáth Aurél írta le ekként Lakner festményét, feltehetően azért, hogy megnyerje a művel szemben kritikus bizottság jóindulatát, hiszen a képen látható alakok nem feltétlenül tűnnek munkásoknak, amint a kulisszák sem egyértelműen emlékeztetnek gyárudvarra. („Lakner „1945” című képén egy lerombolt gyár udvarán összetalálkozó csoportot ábrázol...” vö. Jegyzőkönyv 1960. június 6., Államvizsga jegyzőkönyvek 1953-1974. MKE Lt. 12-b. 3. doboz.

⁵¹⁸ Láncz Sándor 1967-ben például – minden bizonnyal Lakner információira támaszkodva – ezen a címen hivatkozik a műre: Láncz 1967, i.m., 21.

⁵¹⁹ A mű 1990-ben került a múzeum tulajdonába.

⁵²⁰ Szentesi 1991, i.m., 129.

vízpart felületének szürrealisztikus megformálásával, miközben az alakok szintén megidézik a bernáthi festészetet. Lakner festményén hasonló kettősség figyelhető meg, bár a festmény közelebb áll Csernus szürrealisztikus alkotásaihoz, mint Bernáth festészetéhez.

Lakner képén a tájban elhelyezett építmény összevethető – a művész által említett – Piero della Francesca *Nativitásával* (1470-75). Ugyanezt a művet parafrázálta a Lakner köréhez tartozó – Lakner műtermét rendszeresen látogató – fiatalabb művész, Konkoly Gyula is a *Vásártéri madonna* című festményén (1960) [36. kép], feltehetően a lakneri előképet is továbbgondolva.⁵²¹ az idézet még direkter (Konkoly szinte pontosan adaptálja a francescai motívumokat, ám szinte blaszfémikus módon ki is egészíti azokat egy női akttal), a szürrealista festészettechnikai megoldások még szembeszökőbbek (feltehetően azért, mert Konkoly a művet nem hivatalos bíráló bizottságnak nyújtotta be, hanem a főiskolán kívül alkotta azt meg). Konkoly festménye (amely meglepő hasonlóságokat mutat a művészettörténeti idézetekkel, például Piero della Francesca motívumaival szabadon játszó David Hockney korai pop-alkotásaival) utal arra, hogy Lakner valóban „bomlasztó” hatást fejtett ki a fiatalabb nemzedékre – amint ezt a főiskolai oktatók vélelmezték –, ám Konkoly frivol festményével szemben az *Utolsó vacsora (Ebéd a szabadban 1945-ben / 1945)* [33. kép] című alkotást Lakner megpróbálta a főiskolai zsűri elvárásaihoz is igazítani.

Hasonló módon alakította a vélt elvárásrendszerhez Lakner a *Hajógyári munkások* [32. kép] című kompozíciót, amelynek alakulástörténete pontosan rekonstruálható. A mű történetét Lakner részletesen elmesélte Szentesi Editnek adott interjújában. „Az első egy hajógyári jelenet volt, egy acéllemez fölemelésével foglalkozó embercsoport, amelynek a békaperspektívából való ábrázolásához egy Piero della Francesca-kompozíciót vettem alapul, a *Flagelláció* c. képét. Színben angolvörös, fekete és fehér, majdnem monochrom. [...] [a Piero della Francesca előkép kiválasztásában] Több egyéb ok között úgy emlékszem, közrejátszott megint egy beszélgetés Boskovits Miklóssal, aki ekkoriban ugyancsak intenzíven Pieróval foglalkozott, s aki elmesélte nekem a *Flagelláció* című kép, ha jól emlékszem Panofskytól származó készülési teóriáját. Eszerint ez a kép egy siffrírozott üzenet elemeit tartalmazta, pontosabban közvetítette akkor éppen Bizánc

⁵²¹ Ezt a feltételezést erősíti meg az a körülmény is, hogy Konkoly 1961-ben egy Lakner *Hajógyári munkások* című festményére is rendkívül hasonló képet alkotott (*Dunapentele*, 1961), ami arra utal, hogy Konkoly ezekben az években – még fiatal főiskolás hallgatóként – figyelemmel követte – Csernust Tibor művészete mellett – Lakner László tevékenységét is.

elnyomása alatt szenvedő firenzeieknek (vagy velenceieknek? ebben már nem vagyok biztos). A teória szerint Francesca pontosan megszerkesztette a teret – vagyis egy gipszmacskát csinált róla előre –, amibe a figuracsoportokat helyezte, s még az egymás mellett fekvő fekete-fehér kőlapoknak is szám vagy betű jelentésük volt. Az egészet »olvasni« persze csak a beavatottak tudták, azoknak viszont olyan volt ez a kép, mint egy titkos üzenet. Így emlékszem az akkor hallottakra; számomra alig volt jelentősége ennek a titkos olvasatnak, az egész arra volt jó, hogy érdeklődésemet és kedvemet fölfokozta, hogy ebbe a képbe valamit a saját akkori motívumaiból belevetítsek. Több kisebb variáció közül végül a »legmaiasabbat« kiviteleztem, sajnos. Az első variáción például még az eredeti kép ruháiból is nagyon sokat megtartottam, csupa örült lepleket viseltek a munkások, tiszte reneszánsz kori ruhákat. De mint mondom, ez megmaradt vázlatnak...»⁵²²

A visszaemlékezésből kiderül, hogy a művet Lakner fiatalkori barátja, Boskovits Miklós inspirálta, aki 1959-ben az ELTE Művészettörténet Tanszékén benyújtott szakdolgozatát Piero della Francesca perspektívaelméletéről írta,⁵²³ a témáról egy kutatástörténeti összefoglalót a *Művészettörténeti Értesítőben* is publikált.⁵²⁴ Jóllehet, Boskovits egyik írásában sem foglalkozik a *Flagelláció* kapcsán felvethető ikonográfiai és ikonológiai kérdésekkel – a műre inkább a francescai perspektíva-elmélet kapcsán hivatkozik –, minden bizonnyal pontosan ismerte az enigmatikus – máig tisztázatlan jelentésű, szimbolikájú – mű szakirodalmát.⁵²⁵ Ugyan Hornyik Sándor feltételezi, hogy Lakner a francescai előképet továbbgondolva maga is rejtett politikai üzenetet csempészett a művébe (a mű mintegy arra a skizofrén helyzetre utal, hogy a szocialista Magyarországon annak ellenére, hogy az ország korábban, a trianoni döntés értelmében elveszítette a tengerpartjait, irracionális mértékű hajóipar létezett),⁵²⁶ feltehetően – a művész nyilatkozatával összhangban –, nem volt a műnek desifrizozható üzenete. Laknert inkább az a tény foglalkoztatta, hogy egy festményben el lehet rejteni üzeneteket, és ezáltal egyazon motívumhoz több lehetséges – egymásnak akár radikálisan ellentmondó

⁵²² Szentesi 1991, i.m., 129.

⁵²³ Boskovits Miklós: *Piero della Francesca perspektívaelmélete különös tekintettel a 15. századi olasz művészetelmélettel való kapcsolataira*, szakdolgozat, kézirat, Művészettörténet Tanszék, ELTE, Budapest, 1959, elérhető: ELTE Művészettörténeti Intézet könyvtára, 0149

⁵²⁴ Boskovits Miklós: A perspektívakutatás a művészettörténeti szakirodalomban, *Művészettörténeti Értesítő*, 1960/3., 177–191.

⁵²⁵ Hornyik Sándor feltételezése szerint Boskovits elsősorban nem Panofskyra, hanem Kenneth Clark könyvére (Kenneth Clark: *Piero della Francesca*, Phaidon, London, 1951), illetve Rudolf Wittkover és B. A. R. Carter ismert cikkére (Rudolf Wittkover – B. A. R. Carter: The Perspective of Piero della Francesca's Flagellation, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1953/3-4, 16. vol., 292–302.) támaszkodhatott. Hornyik 2015, i.m., 332. (26. lábjegyzet).

⁵²⁶ Hornyik 2015, i.m., 328.

– jelentés is társítható. Ez a sokrétűen ironikus motívumhasználat vált Lakner magyarországi figurális festészetének egyik legfontosabb sajátosságává: a hajógyári munkások csoportját ábrázoló festmény egyszerre nézhető a szocialista realizmus megidézésének és ironikus kifordításának.

Ha Lakner elrejtett bármit is a művén, akkor az a mű keletkezésének a teljes előtörténete, amely a bizottságnak benyújtott alkotásból nem olvasható ki. A művész ceruzavázlatain [29-30. kép] pontosan végigkövethető a folyamat, ahogy Lakner fokozatosan távolodott a Piero della Francesca-i előképtől, az első rajzokon még reneszánsz leplekben láthatók a munkásalakok, a gyárépület pedig követi a *Flagelláción* [28. kép] látható architektúrát, a későbbi műveken fokozatosan hagyja el az előkép beazonosítását segítő motívumokat.

A Szentesi Editnek adott interjúban nem említi a művész, hogy a *Hajógyári munkásoknak* volt egy korábbi festmény változata is, a *Hajógyári hegesztők* (1959) [31. kép] – ennek az előképe azonban nem Piero della Francesca volt, hanem Max Ernst. A 2010-es években igen rossz állapotban előkerült – és előkerüléséig nyilvánosan be nem mutatott – festmény kompozíciója két térsíkból épül föl: a háttérben egy Max Ernst *Erdő* sorozát idéző kompozíció, az előtérben pedig a hátulról látszó, hegesztő munkásalakok. (Lakner a hegesztő figurákról több fotóstúdiumot [27. kép] is készített a diplomamű előkészítése során.) A *Hajógyári hegesztőkön* látható az egyik legdirektebb Max Ernst idézet, ami valaha megjelent Lakner festészetében, épp abban az évben, amikor a művész a Műcsarnokban rendezett Francia Könyvkiállításon⁵²⁷ szert tett Patrick Waldborg *Max Ernst* monográfiájára,⁵²⁸ és a kiadványt tanulmányozva alaposan megismerte a Csernus által gyakran említett művész életművét. Lakner ironikusan-játékosan értelmezi át művén Max Ernst „erdő” motívumát, amelyből hajógyári fémalkatrészek kaotikus halmaza lesz, egy figurális (realista) kompozíció sajátos kulisszájává válik. A realista előtér és a szürrealista háttér együttese összességében mégis szürreális benyomást kelt.

Az 1960-as végső változatról Lakner elhagy minden referenciát: eltűnnek a Max Ernst-i motívumok és Piero della Francesca *Flagellációjának* reminiscenciái. A végeredmény egy Lakner „otthon festett” műveihez képest konvencionálisnak tűnő, békaperspektívából ábrázolt realista jelenet, amely megidézi a szocialista realizmus

⁵²⁷ *Francia könyvkiállítás*. Rend.: F. Trebinjac és Kisdéginé Kirimi Irén, 1959. október 24. – november 8.

⁵²⁸ Patrick Waldborg: *Max Ernst*, Paris, 1958

ikonográfiáját,⁵²⁹ színállásában és a háttérben látszó gyárkémények ábrázolását tekintve távolról Vittore Carpaccio festészetéhez is hasonlatos, amint erre a művész hivatkozott.⁵³⁰ Az egyetlen mozzanat, amely megmaradt a francescai kiindulópontból a perspektivikus képszerkesztés hangsúlyos alkalmazása. A perspektívában rejlő lehetőségek a képi elbeszélés szempontjából Laknert már korábbi alkotásain is foglalkoztatták (például *Utca* 1956, 1957 [18. kép]; *Párizsi szálloda*, 1959). A perspektívában rejlő lehetőségeket Lakner ezúttal is kiaknázza: a közeledő és távolodó (nagyobb és kisebb méretű), ellentétes irányba mozgó (nehézkedő és támaszkodó) figurák együttésében kényes egyensúlyhelyzetet teremt. A legtávolabbi és ekként legkisebb méretű figurát vertikális szimmetriatengelyre helyezi – ez az egyetlen alak, amely kitekint a nézőre, mintegy megszólítva azt, a tekintete által kontaktust keresve a „közel” és a „távol” között (ehhez hasonló, a befogadóra „kinéző” referenciafigura a későbbi években többször is visszatér Lakner művein).

A képi narráció iránti érdeklődésén túl, Lakner feltehetően azért is választotta épp a perspektívát műve tárgyának és legfőbb képszervező elvének, mert a festménnyel mintegy demonstrálni is szeretne volna a főiskolai diplomabizottságnak, hogy tökéletesen birtokában van a reneszánsz képszerkesztésre vonatkozó ismereteknek. A mű – az enigmatikus Piero della Francesca kompozícióhoz hasonlóan – elrejtje a kompozíció (háttér)történetét, hiszen nem található rajta utalás a művész szürrealista/szürnaturalista kísérleteire, a *Hajógyári hegesztőkön* megjelenő Max Ernst idézetre, amelyek mind összeegyeztethetetlenek lettek volna a bizottság értékrendjével.

Némileg meglepő, hogy a megfelelőnek vélt téma tudatos kiválasztása, és a potenciálisan „problematikus” motívumok elrejtése ellenére is jelentős vita bontakozott ki Lakner művei kapcsán a főiskolai oktatókból, művészettörténészekből, illetve a Minisztérium delegáltjaiból álló zsűriben. Korábban, a recepciótörténeti összefoglalóban már idéztem Aradi Nóra azon megállapítását, miszerint egyetért azzal, hogy Lakner kiemelkedő képességű művész, „viszont szemléletileg olyan bizonytalanságot lát munkáiban, ami tudomása szerint nincs összhangban azzal az elvvel, ami a főiskolán kialakult”.⁵³¹ Kérdés, milyen elv alakult ki a főiskolán, és mit ért Aradi szemléleti bizonytalanság alatt. Azt a sejtést, hogy a műveken felbukkanó szürrealista vonásokra

⁵²⁹ Sőt, a mű talán egészen Ilja Repin *Hajóvontatók a Volgán* (1873) című klasszikus művének kompozíciójáig is visszavezethető.

⁵³⁰ Lakner László szóbeli közlése a szerzőnek.

⁵³¹ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 2. old., Államvizsga jegyzőkönyvek 1953-1974. MKE Lt. 12-b. 3. doboz.

gondolhat Aradi, megerősíti Pór Bertalan megjegyzése, aki szerint a szintén szürnaturalista „Korga Györggyel hasonló esettel állnak itt szemben.”⁵³²

Az Aradi által említett „bizonytalanság” mibenlétét Bence Gyula részletesebben kifejtette: „Véleménye szerint, Lakner munkáiban megmutatkozó egyenetlenség arra mutat, hogy belül még sok minden tisztázatlan. Vizsgálva az itt bemutatott képeket, az ábrázolt figurákban az ember önkéntelenül is azt látja, hogy ahogy az embereket szemléli, és azonosul velük, idegen a mi világunktól, nem szimpatikus. A típusok, amelyeket bemutatott, talán nem is a mi embereink. Mintha különböző defektusok érnék őket és mintha tendencia volna ezeknek a vonásoknak a kiemelésében. Az is szembetűnő, hogy a tárgyi elemek megjelenítése a képeken flamand vagy német expresszionista munkákat idéz a nézőben. Emlékezetében Dix különböző munkái kerülnek a felszínre, aki szintén tudatosan törekszik a régi hagyományok expresszív módon való megjelenítésére, az ember elesettségét mutatja be, ami kétségtelenül fennáll abban a társadalomban, ahol él, de másképp jelentkezik ez nálunk. Lakner munkájában nem érzi az embereket olyan egészségesnek, mint amilyenek lehetnek egy hajógyárban. Nem arról van szó, hogy a festők kinyalt, kivasalt munkástípusokat ábrázoljanak, de amit Lakner ábrázol, nem azonosak a valósággal és amit mi látunk. Az általa ábrázolt figurák valami külön lelki világot élő emberek. A középső képén sem érzi, hogy a munkás együttes lenne, és az alakoknak valami közük lenne egymáshoz, nem beszélve arról, hogy a megjelenítésüknek ez a formája alkalmas lenne arra is, hogy vallási tárgyú képet képezzen. Munkáiban van egy nagy adag szemléleti elcsúszás. Érdekes, ahogy a nyomda légkörét kifejezi, de az ott ábrázolt figura már meglehetősen nyomorék. Ahogy az emberekhez közeledik és megjeleníti, van abban valami olyan szemléleti tartalom, ami tőlünk idegen. Sokszor az az érzése, hogy a Lakner által ábrázolt figurákban sok az existencialista vonás. Mint pozitívumot kell megemlíteni, hogy ezekre a tulajdonságokra rendkívül fogékony, csak az a baj, hogy más tulajdonságokra nem, ha ebből ki tud szakadni, kétségkívül nagyon értékes lesz munkássága.”⁵³³

A marxista esztétika főiskolai előadója, a festő és esztéta Bence Gyula megállapításai szimptomatikusnak tekinthetők: eszmefuttatásának alapvető megállapítása, hogy Lakner műveiben „szemléleti elcsúszás”, „tőlünk idegen szemléleti tartalom” figyelhető meg, amely „nem szimpatikus”. Hangsúlyos a „mi” és az „idegenek”

⁵³² uo.

⁵³³ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 2–3. old., Államvizsga jegyzőkönyvek 1953–1974. MKE Lt. 12-b. 3. doboz.

(„ők”) szembeállítás: Lakner meglátása szerint „talán nem is a mi embereinket” ábrázolja, hanem egy a „mi világunktól” idegen képet mutat be. Az idegenséget az emberek megtörtségében, „elesettségében” látja: „mintha defektusok érnék őket”, szinte „nyomorékok”, nem „olyan egészségesek, mint amilyenek az emberek lehetnek egy hajógyárban”, „külön lelki világot élnek”, vagyis nem alkotnak közösséget, sok bennük az „egzisztencialista” vonás. Lakner művéből hiányzik a szocialista realizmusra jellemző optimizmus és idealizálás, inkább „expresszivitás” jellemzi Laknert, amely a Bence által említett Otto Dix kontextusában egyértelműen egy kritikai szemléletű, a látvány „torzítására” építő felfogást jelent.

Bernáth Aurél – amellet, hogy tagadta az expresszionizmusra vonatkozó „vádakat” – megpróbálta Lakner műveit azzal az érveléssel megvédeni, hogy „ha valaki főiskolás korában új utakat tör és próbálkozásait már a főiskolán elkezd, az nem elítélendő, hanem támogatásra szorul”.⁵³⁴ Ék Sándor azonban Bencével egyetértve, még nála is keményebben fogalmazva ment szembe Bernáthtal, utalva arra, hogy saját oktatói tevékenysége során hasonló „problémákat” tapasztal a szürrealista technikákkal kísérletező Maurer Dóránál: „Sajnos ez a szemléleti ellentmondás fogyatékoság és számunkra idegen szemlélet, amely hajlandó minden pártos állásfoglalást korlátatlannak tekinteni, innen van a torzítás, amivel Lakner nem egyedül áll, csak tehetségesebben interpretálja azt az idegen szemléletet, amit le kell küzdeni. Egész társadalmunknak oda kell hatni, hogy ez a gyanakvó bizonytalankodás és negatív állásfoglalás leküzdhető legyen és véleménye szerint ennek egyik útja, ha Laknernek a diplomamunkáját elfogadják. Lakner tehetségénél fogva kiemelkedőek a negatívumok. Maurer Dóránál szintén ez a probléma.”⁵³⁵

Sajátos kettősség figyelhető meg Ék érvelésében: egyrészt úgy fogalmaz, hogy a Lakner által képviselt idegen szemléletet, „pártos állásfoglalást” le kell küzdeni, és mindez nemcsak az oktatók, hanem „társadalmunk” egészének a feladata. Másrészt viszont úgy látja, hogy a küzdelem hatékonyabb lehet abban az esetben, ha a művész diplomamunkáját elfogadják – ezáltal nem elidegenítik maguktól, hanem továbbra is kontrollálni tudják, és megpróbálják integrálni a művészeti világba, amelyre tehetségénél fogva alkalmas lehet. Erre utal Pór Bertalan kijelentése is: „Reméli, ez az ember át fog alakulni. Véleménye szerint meg kell adni a bizalmat arra, hogy a jövőben hozzánk fog

⁵³⁴ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 3. old., Államvizsga jegyzőkönyvek 1953-1974. MKE Lt. 12-b. 3. doboz.

⁵³⁵ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 3., i.m.

alakulni”.⁵³⁶ Szintén hasonlóan érvelt Nemes László is: „Bár idegen a kifejezőmódja, de a képzőművészet mai állását figyelembe véve megállapítható, hogy még rengeteg tisztázatlan kérdés van e területen és ha azt is figyelembe veszik, hogy nevezett tehetségét ilyen kiváló erővel tudja megjeleníteni, akkor feltétlenül meg kell adni neki a diplomát. Nagyon helytelen lenne, ha ezt a szemléleti tisztázatlanságot oly módon próbálnák megoldani, hogy ennek a fiatalembernek elvágják az útját, azzal semmi esetre sem segítik elő e társadalomhoz való közeledését. Az egész iskola igazságtalannak vélné”.⁵³⁷ Pátzay Pál szintén ugyanezzel érvelt a diploma megadása mellett: „A határozathozatal előtt felhívom a bizottság figyelmét arra, hogy egy olyan tehetséges embert, akinek esztétikai teremtképessége látszik lenni, ne kergessük el magunktól, hanem éppen szorosan kapcsoljuk magunkhoz, és mint az öregebbek, próbáljunk meg rájuk hatni, hiszen az iskola elvégeztével a tanár és a növendék kapcsolata nem szűnik meg.”⁵³⁸ Pór Bertalan végső – a vita lezárása előtt elhangzott – némileg életszerűtlen felvetése is a fenti gondolatmenethez kapcsolódott: azt javasolta, hogy Laknerrel vitassák meg a felmerült problémákat, és kérjék meg arra, hogy jövőre – már végzett művészként – is mutassa be a műveit.⁵³⁹

Efelől az érvelés felől nézve meglepő, hogy egy évvel később épp Ék Sándor tanítványának, Maurer Dórának a diplomamunkáit végül minisztériumi vétó okán nem fogadták el, és ennek eredményeképp nem kaphatott diplomát. Mindennek ellenére a fiatal Maurert mégis integrálták a művészeti világba: bécsi emigrációjáig megélhetési célból a Képcsarnok Vállalatnak készített grafikákat.⁵⁴⁰

A „szemléleti elcsúszások” mellett a műveket ért kritikák egy másik csoportja a festészettechnikai megoldásokra fókuszált, így például Kádár György: „Lakner képességeit illetően a diplomamunka elfogadása mellett szavaz, bár lehet, számára hasznosabb lenne, ha elutasítanák. Ezzel figyelmeztetést kapna, hogy amit bemutatott az zsákutca, az nem fejleszthető tovább. Az az érzése, hogy szemlélete nem is belülről jött kifejezési mód, hanem inkább ügyeskedő játék. Részére is sok minden visszataszítót lát képein, kicsit szürrealista hangot üt meg. Úgy véli, nagy képességű és nagyon ügyes

⁵³⁶ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 4., i.m.

⁵³⁷ uo.

⁵³⁸ uo.

⁵³⁹ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 5., i.m.

⁵⁴⁰ Erről lásd: Révész Emese: *Nyomhagyás – nyomtatás. Maurer Dóra grafikai munkássága*, in: *Nyomhagyás–nyomtatás. Maurer Dóra grafikai munkássága. 1957–1981*, 2017, i.m., 7–46. (különösen: 18–24.); ezenkívül lásd Révész Emese előadását: Révész Emese: *Párhuzamos vágányok. Maurer Dóra képcsarnoki grafikái*, elhangzott: *Nyomhagyás – nyomtatás. A képalkotás új pozíciói az 1960-1970-es években*, konferencia, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2017. december 1.

ember. Jobb oldali képét látta korábbi állapotában, azóta sikerült előbbre vinni, de még mindig nem tudja képnek minősíteni, csupán fotografikus felvételnek. Nyomdász képe színes grafika lényegében. Reményét fejezi ki annak, hogy Lakner erről az útról le fog térni.”⁵⁴¹ Kádár a „ügyeskedő játékként” tekint a Lakner által alkalmazott festészettechnikára, továbbá a festményeket „csupán fotografikus felvételnek”, „színes grafikának” minősíti.

A *Manufakturális nyomda* [34. kép] kapcsán Domanovszky Endre is utal a fotográfiára: a művek „fotó-naturalista dolognak” tartja. A kifejezéssel egyrészt a mű majdnem grisaille-ba hajló (szinte monokróm) színkezelésére utal: „Ezen a képen még azt sem érti, hogy éppen a Bernáth osztályon fordul elő egy képen, hogy a szín tökéletesen kimarad, amit éppen ezen az osztályon soha nem tudott volna elképzelni. Azt, hogy Bernáth mester ezt a képet hagyta így kifutni, bizonyos mértékig respektálja, de nem ért vele egyet, jobban szeretne Bernáth epigonokat látni, mint ilyen képeket.”⁵⁴² A *Manufakturális nyomda* című festményt érte a legtöbb és legélesebb bírálat ért a bizottság ülésén, a művet Bernáth Aurél is élesen bírálta, úgy fogalmazott, hogy „A nyomda-részleget ábrázoló kép utolsó pillanatban került a kiállításra. Annyira ellene volt az egész munka folyamata alatt, hogy még nézni sem tudta.”⁵⁴³

A *Manufakturális nyomda* volt a három bemutatott festmény közül a legújabb, utólag ezt tekintette Lakner a legjobban sikerült alkotásnak a három diplomamű közül.⁵⁴⁴ Kétségkívül ez a festmény állt legközelebb Lakner későbbi szürnaturalista alkotásaihoz: a szinte kizárólag szürke árnyalatokból álló, valóban fotográfiák és nyomatok látványát is idéző festmény az első Lakner-művek közé tartozik, amelyek kapcsán felvethető a festmény és a fénykép viszonyának a kérdése (a legkorábbi fotóelőképet használó művét, az *Építkezést* 1959-ben alkotta [39. kép], az első jelentős fotóelőképet felhasználó festményét, a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című képet [53. kép] pedig közvetlenül a diploma megszerzése után, 1960-ban festette). A fotószerűség kérdésében Lakner jelentősen eltért Csernus Tibor festészetfelfogásától is.⁵⁴⁵ A *Manufakturális nyomda* abban a tekintetben is az első Lakner-művek közé tartozik, hogy fontos témája a

⁵⁴¹ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 3–4., i.m.

⁵⁴² Jegyzőkönyv 1960. június 6., 4–5., i.m.

⁵⁴³ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 5., i.m.

⁵⁴⁴ „A harmadik: *Manufakturális nyomda* [...] – talán ez sikerült a legjobban, ezen dolgoztam a legrövidebb ideig. Ahogy emlékszem, a helyiség mennyezetéről lógó, száradó papírlapok, a kép felső szélén sikerültek a legjobban.” Szentesi, 1991, i.m., 129.

⁵⁴⁵ Jóllehet, maga a *Manufakturális nyomda* stílárius szempontból Csernus több az 1950-es évek végén, 1960-as évek elején festett alkotásához közel áll. (Például: *Hangszerkészítők*, 1950-es évek vége; *Illusztráció Bessenyei György: A filozófus című művéhez I-IV.*, 1961)

szöveg, a betű és a kép viszonya, illetve a sokszorosító grafikai eljárások (nyomtatás) és a megismételhetetlen manuális reprodukció (festészet) kapcsolata. Lakner a szürnaturalista képalkotás számos eljárását alkalmazza: a grattázst, a frottázst, a cuppantást. A felületalakításnak ezeket a módozatait a zsűri „ügyeskedő játéknak minősíti”, felvetik a „formalizmus” vádját.⁵⁴⁶

A legélesebben Domanovszky Endre fogalmazott: „Lakner szemléletét és megjelenítési formáját ellenszenvesnek tartja. Ami a legkellemetlenebbül hat számára, hogy naturalista, szürrealista kifejezőmódokat össze-vissza kever, alapjában véve, külső dolgokat szed össze és kavar, végül is ezt a zűrzavart próbálja perfekt állapotba, stílusegységbe letenni. [...] egy rendkívüli tehetségű emberről van szó, akinek tehetsége komoly, és remélhető, hogy ez egy átmeneti, rövid korszaka, amiből – ha valóban tehetséges – akkor úgyis ki fog kerülni. Hangsúlyozza, hogy ennél gusztustalanabb szemléletű festészetet még nem látott. Maga ez a magatartás kellemetlen és rettenetesen ellenszenves. Csak a tudása alapján javasolja diplomára. Rendkívül felkészült ember, bizonyos értelemben olyan értékű tudással rendelkezik, ami többé-kevésbé kicsúsztatja a lába alól a talajt, nem tudja belülről tekinteni a dolgokat, formai, felületi játékokba torkollik tevékenysége. A formának és a tartalomnak az összefüggése nála nem jelentkezik. Ebből származik az a szerencsétlen állapot, ami munkáiban jelentkezik.”⁵⁴⁷ Domanovszkynál a formalizmus vádján túl felmerül a „forma” és a „tartalom” harmóniájának, illetve a „stílusegységnek” a hiánya. Ez utóbbi a „szürrealista” és a „naturalista” vonások „össze-vissza keverésében” manifesztálódik, amely ugyan Domanovszky részéről komoly vádként hangzik el, ám valójában épp ebben áll Lakner festményeinek a valódi ereje: a (szinte fotografikus karakterű) naturalista elemek átfordulnak szürreálisba (különösen közlőre nézve), a szürreális elemek pedig átfordulnak naturálisba. Domanovszky ennyiben pontosan írja le Lakner eljárását (szinte megelőlegezve a „szürnaturalizmus” hatvanas évekbeli terminusát), ám téves következtetéseket von le.

Lakner diplomavitája több szempontból is szimptomatikusnak tekinthető: a zsűri megállapításai mind a „tartalmi”, mind a „formai” kérdésekre vonatkozóan elsősorban ideológiai természetűek voltak, lényegében senki sem kérdőjelezte meg a művész

⁵⁴⁶ Magát a formalizmus szót később Domanovszky mondta ki Pásztor Gábor kapcsán: „Ezért a továbbiakban olyan értelmű magatartást kér a tanári kartól, amely az ilyen fajta tevékenységet kiírtja, mert ezek formalista tendenciájúak.” Jegyzőkönyv 1960. június 6., 12., i.m.

⁵⁴⁷ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 4–5., i.m.

szakmai felkészültségét. Az is szimptomatikus, hogy végül annak reményében döntöttek a diploma elfogadása mellett, hogy ezáltal megadhatják az esélyt annak, hogy a figurális festészet új útjait kereső, rendkívüli felkészültségű fiatal művészt maguk mellé állíthatják, annak ellenére is, hogy Lakner a szocialista realizmus toposzait megidéző kompozíciójában észlelték az iróniát.

A diplomazsűriben elhangzott panelek a hatvanas évek közepéig uralták a szürnaturalista festészetre vonatkozó „hivatalos” kritikai diskurzust, és a további diploma bizottsági üléseket is. Gyakran merült fel Lakner esete a később tárgyalt művek esetén. Az 1960-as diplomaművek közül például Pásztor Gábor és Szabó Ákos alkotásai kapcsán. Pásztor vonatkozásában Aradi Nóra jegyezte meg, hogy „az ő számára is hasznos volna a Lakneréhez hasonló fejmosás”.⁵⁴⁸ Pásztor, akinek grafikái a szürnaturalizmussal és később a pop arttal is asszociálhatók voltak, elsősorban azért bizonyult „problematicusnak”, mert – amint Pátzay Pál fogalmazott, és fogalmazását többet is átvették – művei „tele vannak izékkel”.⁵⁴⁹ Az „izéket”, amiket Pátzay véleménye szerint Pásztor „külső behatásokra” alkalmaz, Bence Gyula szerint előtérbe toluló „technikai trükköknek”, „formai játékoknak” lehet tekinteni, amiknek a főiskolán „viszakozzt kell parancsolni”.⁵⁵⁰ Domanovszky és Bence is megállapítja, hogy probléma ebben azonos Laknerével: „a modernista törekvések a művészeti területről beáramlanak a főiskolára, másfelől a külföldi modernista törekvések ilyen áttételben kerülnek be a növendékeink közé. És ha megnézik a munkákat, azt állapíthatják meg, hogy a felületi játékoknak több a jelentőségük, mint a tartalomnak, amit mondani akarnak.” – fogalmazott Bence.⁵⁵¹

Hasonló érvrendszerrel bírálta élesen a zsűri ugyanezen az ülésen Szabó Ákos Bartók Béla *Cantata profana* című művét [37. kép] illusztráló diplomamunkáját, a rákospalotai Czabán Samu téri iskolában található freskót,⁵⁵² amellyel kapcsolatban hasonlóképp merültek fel „tartalmi” és „formai” ellenvetések. Az egyesek által „ellenségesnek” vélt „idegen szemléletben” többen Lakner hatását látták. A Szabó Ákos műve kapcsán kibontakozott vitában a korábban elhangzott paneleken túl egy másik (a

⁵⁴⁸ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 10., i.m.

⁵⁴⁹ uo.

⁵⁵⁰ uo. (Ék Sándor ezeket egyenesen „öncélú formai játékoknak” tekinti.)

⁵⁵¹ uo.

⁵⁵² A mű történetét legutóbb – a jegyzőkönyvvel együtt – bemutatták a *NAGYÍTÁSOK – 1963. Az Oldás és kötés kora* című kiállításon (Új Budapest Galéria, Budapest, 2016. június 8 – 2016. szeptember 18.; kurátor: Mélyi József), a jegyzőkönyv részleteit lásd a kiállítás katalógusában *NAGYÍTÁSOK – 1963. Az Oldás és kötés kora*, András Gábor, Török Tamás, Mélyi József, Szegedy-Maszák Zsuzsanna, Zombori Mónika szerk., kat. Új Budapest Galéria, (iBooks), Budapest, 2016, 187–192.

vádakat enyhítő) érv is felmerült: az oktatók és a fiatal művészek közötti generációs szakadékból származó szemléleti különbség (Pátzay szerint „figyelembe kell venni, hogy az ifjúság más szemmel látja a világot”, Végvári Lajos szerint pedig „nem szabad elfelejteni, hogy ezek a fiatalok az ideológiailag legzavarosabb korszakban, a legnagyobb ellentmondásokban nőttek fel”.⁵⁵³) Kétségtelen, hogy a politikai, társadalmi, világnézeti kérdéseken túl a fiatal művészek és mestereik közötti konfliktusban fontos szerepet játszott a generációs különbség is.

Szinte pontosan megismétlődtek a fenti panelek („optimizmus hiánya”,⁵⁵⁴ „formalizmus”, „idegen szemlélet”) évekkel később, Gyémánt László diplomabizottsági vitáján.⁵⁵⁵ Az érvrendszerek hasonlósága miatt nem térek ki részletesen erre az esetre,⁵⁵⁶ de fontos hangsúlyozni, hogy a Gyémánttal kapcsolatos vita hasonlít a legjobban a Lakner művei kapcsán kibontakozott diskurzushoz. A legélesebben bírált Gyémánt-művet, az *Életben maradottak karneválját* (1963) [38. kép] – feltehetően stratégiai okokból – *Békekarnevál* címen mutatták be a zsűrinek. A Domanovszky által „gusztustalan, imprimé vázlatnak” tekintett művön Pátzay szerint „egyszerűen nem lehet látni, hogy mit ábrázol”. Az kétségtelen Gyémánt „békekarneválját” (a tömeg mellé írt közhelyszerű, üres szavakkal, üzenetekkel: „humanizmus”, „barátság”, „béke”) Lakneréhez hasonló, duplafenekű ironia jellemzi. A mű kapcsán kibontakozott vita arról is árulkodott, hogy a főiskolai oktatók meglehetősen távolságtartással, de tájékozódtak a nemzetközi művészeti tendenciákról: „Az itt bemutatott munkák dermesztően hasonlítanak az Amerika festészete c. könyvben szereplő művekhez, amelyek hallatlanul ellenszenvesen hatottak rá.” – fogalmazott Domanovszky, aki hosszasan töprengett a bizottság előtt azon, hogy vajon amiatt áll-e értetlenül a jelenségek előtt, mert „túlhaladta őt az idő”. Az azonban

⁵⁵³ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 25–26., i.m.

⁵⁵⁴ „Nem a mi világképünk kifejezésének próbálkozásait láthatjuk itt. Ezért problematikus, hogy vajon ez a világkép helyes-e, vajon ellensúlyozni tudjuk-e egy reálisabb, optimistább szellem kialakulásával? Ezek a növendékek asszociációs kapcsolatok megjelenítésére törekcszenek, vajon helyes-e? Ez felrúgja a festészet eddig ismert játékszabályait. Valami új belső tartalmat akar a képzőművészet nyelvén kifejezni. Kérdés, a jövője-e a művészetnek, másfelől az a világ, amit kifejezni akar, a helyénvaló-e?” (Bence Gyula), Jegyzőkönyv 1963. június 12., 7., Államvizsga jegyzőkönyvek 1953-1974. MKE Lt. 12-b. 3. doboz.

⁵⁵⁵ Jegyzőkönyv 1963. június 12., 4–13., Államvizsga jegyzőkönyvek 1953-1974. MKE Lt. 12-b. 3. doboz.

⁵⁵⁶ Gyémánt László – illetve a korábban említett Maurer Dóra – diplomabírálatának az esetét a Magyar Képzőművészeti Egyetem és a Színház- és Filmművészeti Egyetem több tanszékének hallgatóival együttműködésben megvalósult, *Elfogadásra javasolom – Tragédia 3 vagy 4 felvonásbancimű* diplomaprojektjében, egy színdarab (dokumentumszínház) formájában is feldolgozták 2016-ban. (Rendező: Széphelyi Júlia; Dramaturg: Nagy Mihály; Színészek: Martinkovics Máté, Messaoudi Emina, Mészöly Anna, Sedró Áron, Szántó Balázs, Vizi Dávid; Látvány: Mucsi Balázs; Grafika: Lakosi Krisztián, Lakosi Richárd, Peltán-Brósz Roland; Kurátorok: Dohy Anna, Kollár Dalma Eszter, Magyar Milán, Szörényi Péter; Témavezető: Mélyi József).

bizonyos, hogy Domanovszky kezében is megfordult az az amerikai művészetről szóló kiadvány, amely Lakner és Gyémánt kezében is járt.

A diplomabizottság pontosan dokumentált vitái szimptomatikusnak tekinthetők, és pontosan tükrözik az 1950-es évek utolsó éveiben kibontakozó szürnaturalista festészeti és grafikai tendenciák ellentmondásos recepcióját. Az oktatók absztrakciót egyértelműen és kategorikusan elutasították, ám bizonytalanok voltak a realizmus hagyományaiból is táplálkozó, (igaz, naturalistaként megnevezett,) szürrealista megoldásokat is alkalmazó festészettel kapcsolatban. A bizonytalanságot az a körülmény erősítette fel, hogy rendszerint az oktatók által legjobb képességűnek ítélt hallgatók kapcsolódtak ehhez a tendenciához. Az irányzat elindítója, Csernus Tibor eleinte a rendszer pártfogoltja volt, 1952-ben, még főiskolásként, „Bernáth legjobb tanítványaként”, Munkácsy-díjat kapott festészeti tevékenységéért (az *Orlai Petrics festi Petőfit* című képéért), egy évvel később elnyerte a Derkovits ösztöndíjat, majd 1963-ban – vagyis a szürnaturalista fordulata után, abban az időszakban, amikor már nem tartozott a „támogatott” művészek közé!⁵⁵⁷ – grafikai tevékenységéért ismét Munkácsy-díjat kapott.⁵⁵⁸ A Csernus köré csoportosuló, közel tíz évvel fiatalabb művészek, közöttük is a főiskolán belül „fő hangadóként” emlegetett Lakner, már nem részesültek hasonló hivatalos elismerésekben.

Az említett művészek közül Csernus Tibor 1964-ben, Szabó Ákos 1965-ben, Gyémánt László 1970-ben, Lakner László pedig 1974-ben elhagyta az országot. Ez a körülmény is jelzi, hogy a diplomazsúri által felvetett kérdések megválaszolatlanul maradtak – a művészek többsége az integráció helyett az emigrációt választotta. Lakner rendkívül sommás válaszában, amelyet a *Képzőművészeti Almanach* körkérdésére adott,

⁵⁵⁷ Csernus megítélésének változása szempontjából szimptomatikus a Művészeti Bizottság 1963. december 2-án tartott ülésén elhangzott vita. Aczél György kérésére a bizottságnak meg kellett vitatnia, hogy engedélyezik-e Csernus párizsi kiállítását (a Galerie Lambertben) – csak abban az esetben lehet engedélyezni külföldi kiállítás-szereplést, ha a művek Budapesten is kiállíthatók lennének. A vita során Domanovszky Endre, Bernáth Aurél, Pátzay Pál, Somogyi József, Bence Gyula, Blaski János rendkívül hasonló „érveket”, paneleket alkalmaztak, mint amelyek Lakner, Szabó, Maurer és Gyémánt diplomabírálata során is elhangzottak. A Művészeti Bizottság a kritikai hangok ellenére is egyértelműen támogatta Csernus kiállítását, ám Szilárgy György (Népművelési Minisztérium osztályvezetője) és Ormos Tibor (az Állami Képző- és Iparművész Lektorátus igazgatója) ellenvéleménye miatt Aczél György hozta meg a döntést. Ez a vita és a párizsi kiállítással kapcsolatos problémák is döntő szerepet játszottak Csernus 1964-es emigrációjában. Vö. *Adatok és adalékok* II. kötet, i.m., 2002, 1095–1103.

⁵⁵⁸ Sinkovits Péter: *Csernus Tibor*, Hungart, Budapest, 2009, 94.; Hornyik Sándor: A szürnaturalista kísérlet, 2011, i.m., 9.; az 1960-as évek elején Csernus könyvillusztrálásból és alkalmazott grafikai munkákból tartotta el magát, az előző lájegyzetben idézett vitában Bence Gyula azon kérdésére, miszerint „Csernus ebben az évben kapott Munkácsy-díjat, és most mi akadályozzuk meg, hogy kiállítsa műveit?”, Ormos Tibor az alábbi választ adta: „Az illusztrációkra kapta. A könyvben el tudom képzelni a víziószerű megközelítést.” *Adatok és adalékok* II. kötet, i.m., 2002, 1102.

azokra a felvetésekre is reagált, nemcsak a diplomabírálati bizottság ülésén elhangzott véleményeket uralták, hanem a hatvanas évek műkritikai diskurzusait is: „Szerintem formai problémák a művészetben nem léteznek.”⁵⁵⁹

II.1.3. Lakner László és a szürnaturalizmus

Korábban, a recepciótörténeti összefoglalóban hosszabban tárgyaltam a szürnaturalista művészet recepciójának kérdését, elsősorban Perneczky Géza *A magyar „szürnaturalizmus” problémája* című esszéjének és Aradi Nóra határozottan elutasító kritikai álláspontjának kontextusában. A következőkben röviden ismertetem a Csernus Tibor körül kibontakozó – többnyire Csernushoz hasonlóan Bernáth-tanítványokból álló – művészkör tevékenységét, majd megkísérlem Lakner korai műveit elhelyezni ebben az összefüggésrendszerben. A körbe olyan művészek tartoztak Csernus Tibor és Lakner László mellett, mint Szabó Ákos, Kóka Ferenc, Korga György, Gyémánt László, Sylvester Katalin, Masznyik Iván, Altorjai Sándor, a fiatal Konkoly Gyula és Méhes László. A művészek gyakran találkoztak Csernus Dráva utcai műtermében,⁵⁶⁰ illetve Lakner Kmety utcai műterme is fontos találkozóhelyük volt, többen közülük megfordultak dr. Végh László körében is.

Az utóbbi években a szürnaturalizmus helyét és szerepét Hornyik Sándor kísérlete meg átértékelni: míg a szakirodalom elsősorban a későbbi pop arttal és fotórealizmussal összefüggő festészeti tendenciák kontextusában tárgyalta a szürnaturalizmust (magam is több ízben ebben az összefüggésben írtam a témáról), addig Hornyik hangsúlyozza a tendencia ellentmondásoktól sem mentes viszonyát a szocialista realizmushoz: „talán jobban mutatna, többet mondana magáról és koráról, ha nem a *pop art* előképét, vagy az »avantgárd« sokadik megnyilvánulását látná benne a művészettörténész szakma, hanem a szocialista realizmus és a hivatalos kultúrpolitika háttere előtt fejthetné ki nem kevésbé bomlasztó hatását” – fogalmaz Hornyik,⁵⁶¹ arra is utalva, hogy feltehetően a tendencia a

⁵⁵⁹ Körkérdés, in: *Képzőművészeti almanach I.*, 1969, i.m., 120. (A pontos kérdés, amelyre Lakner ezt a választ adta, a következőképp hangzott: „Hogyan látja a képzőművészet további formai fejlődését: melyek azok a formai problémák, amelyek megoldását a jelen feladatának tartja?”; i.m., 113.)

⁵⁶⁰ „1958-ban történt, Csernusék első párizsi tartózkodása után, amikor Budapest és a művészi mozgás ebben a városban a mélypontra jutott, [...] amikor a főiskola portáján összefutottunk (ők Bernáthot keresték éppen), akkor csaknem olyan kedvesen fogadták a köszönésemet, mintha régi barátok lettünk volna. Mi több, még ennek a rövid beszélgetésnek a során meghívtak a lakásukra, a Dráva utcába. Az elkövetkező években a közvetítésemmel az egész akkori baráti kör, Kóka, Szabó Ákos és később Konkoly, s a nála 4-5 évvel fiatalabb korosztálynak még néhány merészebb, »hozzánk pártolt« tehetsége személyesen is kapcsolatba került Csernus Tiborral.” Szentesi 1991, i.m., 130.

⁵⁶¹ Hornyik Sándor: A szürnaturalista kísérlet, 2011, i.m., 7.

szocialista realizmushoz fűződő ellentmondásos viszonyára is visszavezethető, hogy a szürnaturalista festők „túrt” művészekként „hivatalos” fórumokon egyaránt részesültek erősen negatív (Aradi Nóra, Oelmacher Anna) és pozitív (Szabadi Judit, Németh Lajos, Láncz Sándor) fogadtatásban.

Maga a szürnaturalizmus kifejezés nem nélkülözött némi ironikus felhangot,⁵⁶² volt, aki a mágikus realizmus kifejezést preferálta,⁵⁶³ Lakner esetenként szürrealista festészetként utal rá.⁵⁶⁴ A szürnaturalista festészet „eredettörténetét” több ízben megírták.⁵⁶⁵ Csernus Tibor 1957-58-as párizsi tartózkodásakor Hantai Simon közvetítésével megismerkedett a szürrealista felületalakítási technikákkal, a frottázssal, a grattázssal, a décalcomanie-val, illetve a francia informel festészet automatikus-írásra épülő, experimentális képalkotási eljárásaival, olyan alkotók művészete jelentett fontos példát a számára, mint Max Ernst és Georges Mathieu. Csernus Magyarországra hazatérve sajátosan szintetizálta a Bernáth Aurél oldott, figurális festészetét idéző korai alkotásainak (*Taxiállomás*, 1954; *A három lektor*, 1955) stílusát és a Párizsban megismert képalkotási eljárásokat, ahogy Szabadi Judit fogalmazott: „A minuciózus aprólékosságú naturalizmus átfordult a szürrealizmus abszurdításába.”⁵⁶⁶ Csernus horror vacuiszerűen (túl)telített kompozícióin a valóság képeit abszurdá alakította át, és ezáltal az 1950-es évek végének, illetve az 1960-as évek elejének magyarországi helyzetére, a korai Kádár-korszak abszurd valóságára is reflektált, ugyanakkor – amint arra Hornyik utalt – a művek leírhatók a szocialista realista figurális festészet „felbomlasztásaként”, „amortizálásaként”, destrukciójaként.⁵⁶⁷

Gyakran hivatkoznak a szintézis első főműveként a *Saint-Tropez* (1959) című festményre, amelyet Csernus 1959-ben bemutatott a *VII. Magyar Képzőművészeti Kiállításon* a Műcsarnokban,⁵⁶⁸ és jelentős visszhangot váltott ki a fiatal művészek körében. A „dekadens” nyugati jelenetet bemutató kép tumultuózus tengerparti jelenete

⁵⁶² A kifejezés maga feltehetően Oelmacher Anna alábbi cikkéből származik, ám Pernecky nyomán vált művészettörténeti terminussá. Oelmacher Anna: *Fiatalfestők képei a Mednyánszky-teremben*, *Magyar Nemzet*, 1964. március 5.; Lakner maga is ironikus kifejezésnek tekinti a szürnaturalizmust, ezért nem preferálja a használatát (Szentesi 1991, i.m., 129.)

⁵⁶³ Szabadi, *Magic Naturalism* 1966, i.m., 194–199.

⁵⁶⁴ A szerző beszélgetései Laknerrel, 2009–2017 között

⁵⁶⁵ Vö. Pl. Zwickl András: *Túl a táblakép keretein – a szürnaturalizmus, a Zuglói Kör és a gesztusfestészet*, in: András Gábor – Pataki Gábor – Szűcs György – Zwickl András: *Magyar Képzőművészet a 20. században*, Corvina, Budapest, 1999, 159–166.

⁵⁶⁶ Szabadi Judit: *A festés mint a létezés módja*. Csernus Tibor retrospektív kiállítása Németországban, *Új Művészet*, 2006/4, 5–6.; idézi: Sinkovits Péter: *Csernus Tibor 2009*, i.m., 15.

⁵⁶⁷ Hornyik Sándor: *A szürnaturalista kísérlet*, 2011, i.m., 13.

⁵⁶⁸ *VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*, Aradi Nóra szerk., kat. Műcsarnok, Budapest, 1959

megidézte Bernáth *Riviérájának* (1926-27) atmoszférikus hatásait,⁵⁶⁹ ám az intenzív színhasználat, az experimentális felületalakítási eljárások és a radikális motívumhalmozás által szürrealis vízióvá alakította azt. A figurális kompozíciók absztrakcióba hajló lebontását tovább fokozta Csernus (*Tengeri csata*, 1961; *Lehel téri piac*, 1962), majd a színek intenzitásának tovább növelésével (*Modellezők. Endresz Béla emlékére*, 1963), és a formarendszerek fokozatos redukálásval, „klasszicizálásával” (*Nádas*, 1964) eljutott egy sajátos végpontig – 1964-ben Párizsba költözött, és felhagyott a szürnaturalista festészettel (a korszak francia új figurációjához és a pop art formavilágához közelített későbbi, már nem Magyarországon alkotott művein a hatvanas években).

A szürnaturalista festészet „fénykora” 1958 és 1964 közé tehető – az irányzat fontos képviselői közül többen – például Lakner László és Gyémánt László – 1964 körül eltávolodtak a szürnaturalizmustól, jöllehet, későbbi, már elsősorban a pop arttal rokonítható műveiken is alkalmaztak a szürnaturalizmusra jellemző felületalakítási eljárásokat, és még az 1966-os *Stúdió kiállításon* is a „szürrealista szekcióba” sorolták őket.⁵⁷⁰

A szürnaturalizmushoz köthető festők alkotásai a formális hasonlóságok ellenére is radikálisan eltérőek, amit a művészek későbbi pályája is tükröz. Lakner és Gyémánt a pop art felé fordult, Korga György sikeres sci-fi illusztrátor lett, Kóka Ferenc és Szabó Ákos a figuratív festészet területén maradt, ám fokozatosan eltávolodott a szürnaturalizmustól, Altorjai Sándor egy általa „gyagyistának” nevezett sajátos festői világot alakított ki,⁵⁷¹ a fiatalabb művészek, Konkoly Gyula és Méhes László pedig igen közel kerültek Lakner szürnaturalizmus utáni művészetéhez, ők is a pop art, a konceptuális művészet, illetve a fotórealizmus felé fordultak. A szürnaturalista művészek gyakran festettek életképeket, csendéleteket, tájképeket, ám művészetükre közéleti érdeklődés is jellemző volt, olykor ironikusan megidézték a szocialista realizmus ikonográfiáját (gondoljunk Lakner *Hajógyári munkások* [1960] [32. kép] és *Építkezés* [1959] [39. kép] című alkotásain túl Szabó Ákos *Aszfaltozók* című 1960-as festményére vagy Gyémánt László – Lakner azonos című alkotását idéző – *Építkezésére* [1960], amelyen a hatalmas állványok kulisszái mögött nem látható épület), illetve a gyakran

⁵⁶⁹ Hornyik Sándor: A szürnaturalista kísérlet, 2011, i.m., 11–13.

⁵⁷⁰ Vö. *Stúdió '66- '67*, kat. Ernst Múzeum, Budapest, 2006

⁵⁷¹ Vö. Kovalovszky Márta: Úgy izgulok. Altorjai és a szürnaturalizmus, in: *Altorjai Sándor*, Beke László – Dékei Krisztina szerk., 2003, i.m., 51–62.

tematizálták a hidegháború és az atomkorszak kérdéseit (Kóka Ferenc: *Atomvillanás*, 1966; Korga György: *Piros tollak [A Hirosimák emlékezése]*,⁵⁷² 1965).⁵⁷³

Szintén utalhatunk Gyémánt László – korábban említett – *Életben maradottak karneválja* (1963) és *Az idő melléktermékei* (1963-66) című festményeire, amelyeken a „békekarnevál” nyomasztó légköre, illetve a trompe l’oeil- és vanitas-festészetet idéző csendélet (hétköznapi tárgyak, gombostűre szúrt lepkegyűjtemény, szakadt vászon, pisztoly) koszos-kopott világa áttételesen a Kádár-kori Magyarországon kialakult társadalmi helyzetre is utalhat. A hatvanas évek elején-közepén a szürnaturalista művészek közül Lakner festészetéhez Gyémánt László állt a legközelebb, műveinek szinte fotografikus hűségű realizmusa – illetve az amerikai előképekkel való kapcsolata – rokonítható Lakner korai alkotásaival.

Lakner több szempontból is eltért a többi szürnaturalista festőtől: egyrészt a kezdetektől felhasznált műveihez fotóelőképeket, nyomtatott dokumentumokat,⁵⁷⁴ festményei ezáltal egyrészt leíróbb jellegűek, realiztikusabbak voltak, és hangsúlyosabb volt a történelmi múlt iránti érdeklődés. Másrészt viszont szintén Lakner volt – Csernussal és más szürnaturalistákkal szemben – a legnyitottabb az absztrakció irányába,⁵⁷⁵ igen korán alkotott teljesen absztrakt műveket [44-45. kép], és ezáltal két véglet, a szinte fotografikus karakterű realizmus és a teljes absztrakció között mozgott. A stiláris sokrétűség, amely később életművének egészét is jellemezte, a kezdetektől jelen van művészetében. A következőkben röviden ennek a két iránynak néhány korai példáját mutatom be Lakner életművében. (A fotó- és dokumentumalapú korai festmények közül a legfontosabbat, a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című képet pedig a következő fejezetben vizsgálom.

II.3.1.1. Történelmi múlt és dokumentumok (Egy szoba múltja)

⁵⁷² Korga festménye Ray Bradbury *Marsbéli krónikák* (Európa Kiadó, Budapest, 1966) címlapképe is volt.
⁵⁷³ A szürnaturalisták motívum- és témaválasztásáról lásd: Sándor Hornyik: *Aesthetics in the Shadow of Politics* 2015, i.m., 323–332.

⁵⁷⁴ A grafikusok között Major János művésztében hangsúlyos a kezdetektől a fotóelőképek használata. Figyelemreméltó, hogy Lakner művével egy időben alkotta meg a szürnaturalista művészkörrel is kapcsolatban Példa erre az *Anyám, született Morberger Friderika* (1960) című rajz; vö. Véri Dániel: *Major János (1934-2008). Monográfia és oeuvre katalógus* 2016, i.m., 126–130.

⁵⁷⁵ „Csernusnál azonban a tasiszta és szürrealista remineszcenciák ellenére sem vetődött fel a »természetelvűség« meghaladásának a gondolata.” Németh Lajos: Csernus Tibor és a kép, in: *Csernus Tibor* 2000, i.m., 22.

„Mi hatott rám? Hát a szürrealizmus. Meg a régiek. De tovább akartam jutni a kánonszerű, már letett szürrealizmusnál. Nem elégített ki ez a példatár, a tárgyak egymáshoz való viszonyának kész receptjei: furcsa, hogy ezt én mondom, akit olyan vadnak meg a jóisten tudja, miért, »absztraktnak« tartanak... [...] Szóval... én az »absztrakt« – legfeljebb posztabsztrakt vagyok – a festésetemet közelebb akarom hozni a valósághoz, a mindennapi élethez. A XIX. század óta sohasem festették le az életet úgy, ahogy van, amilyen állatian banális. Egyik régebbi képemen mintha a légáramlat egy marha nagy padláson szárnyra kapta volna a nagyanyáink korából maradt összes kacatot. Persze, mindezt kritikával is nézem, a fonákjáról. Minden képet vitairatnak is festek. Szeretem a tárgyat, de csak nyersanyagnak tekintem. Sokszor igénybe veszem a fénykép esetlegességének, megkomponálatlanságának a hatását kompozícióim érdekében. Hagyományomnak tartom Mednyánszkyt, Van Eycket. Meg Rembrandtot. Primitív összetársítás persze, a sötét tónusok és a mélység, de mégis megközelíti azt, amit ezzel mondani akarok. Hogy néha-néha bele tudjak szabadulni ebbe a mélységbe! Rembrandt ezt mindennap meg tudta csinálni. Vagy úgy festeni a valóságot, ahogy Van Gogh. A Van Gogh-kép belédmar. Érzed, hogy reped a csont! De hát én antidekoratív vagyok, a képeim »színtelenek«. Néha fel tudok színesedni, de igazában abba szeretnék belemászni: a mélységbe. Nem elsősorban az esztétikai hatást keresem. Húsba és vérbe vágó dolgokat közölni, hogy egy pillanatra se legyek anekdotikus.”⁵⁷⁶

Frank Jánosnak 1966-ban adott nyilatkozatában Lakner festészetének számos meghatározó sajátosságát összegzi. A nyilatkozat reflektáltságról tanúskodik: utal Lakner a (dekomponált) fotografikus kép jelentőségére, illetve arra, hogy a valóságot minden szépítés nélkül kísérel meg bemutatni. Művészetét „antidekoratívnak” és „színtelennek” nevezi, (a második jelző későbbi, monokrómiába hajló festészetére is érvényes marad), továbbá elutasítja az „anekdotikusságot”. Egy másik nyilatkozatában saját művészetével kapcsolatban egy Bernáth Aurélnak tulajdonított kifejezést használ: az anekdotikusság helyett a „beszédékenységet” tartja fontosnak,⁵⁷⁷ ami egyrészt arra utal, hogy művészetében nagy jelentőséggel bír az „ábrázolás igénye”, ám vonatkozhat a kényes problémák, tabuként kezelt, „húsba és vérbe vágó” kérdések tematizálásának vállalására is.

⁵⁷⁶ Frank János: Lakner Lászlónál, *Élet és Irodalom*, 1966. X/4, 1966. január 22., 8.; újraközölve: Frank János: *Szóra bírt műtermek*, Magvető, Budapest, 1975, 28.

⁵⁷⁷ „Lefestést helyett – Bernáth mester kifejezését idézem: »beszédékeny« művészetet szeretnék. Képeimben alapvető a gondolati tartalom, csak ez nem olyan egyszerű, mint képzelik.” Frank János 1966, i.m., 8.; lásd még Lakner egy sokkal későbbi nyilatkozatában is: Topor 2001, i.m., 12.

A nyilatkozatban kiemelten hivatkozik az *Egy szoba múltja* (1960-61) [41. kép] című festményére. Ezt az általa „antológikusnak” nevezett képét „pótdiplomamunkának” tartotta, amellyel „helyesbítette” korábbi „kevésbé elrugaszkodott” diplomamunkáit, „egy szabad, szinte szétrobbanó szürrealizmus irányába”.⁵⁷⁸ A mű egy tárgyakkal sűrűn telerakott padlásszobát ábrázol, amelyben a szél felkapja a régmúltból megmaradt tárgyakat, emlékeket. A mű rokonítható Csernus rendkívül „sűrű” kompozícióival, ám egyúttal Ivan Albright mágikus realizmusával, különösen a *Poor Room-There is No Time, No End, No Today, No Yesterday, No Tomorrow, Only the Forever, and Forever and Forever Without End* (1942/43-1948/55-1957/63) című festménnyel is összevethető.⁵⁷⁹

Lakner festménye a szó szoros értelmében enciklopédikus mű: számos megfestett motívum forrása az 1936-os kiadású Larousse Lexikon, amelyből Lakner motívumokat gyűjtött és dolgozott fel. A motívumok olykor a művész számára fontos művészekre és művészeti irányzatokra utaltak, például a kalap és a trombita René Magritte-ra, a próbabábu, az ingaóra a szürrealista és dadaista művészet gyakori motívumaira, más tárgyak a festészet mesterségére és hagyományaira utalnak, gondoljunk a főiskolai stúdiumok során alkalmazott Michelangelo *Dávidjának* fülét ábrázoló gipszöntvényre, vagy a mű egyik központi motívumára, a kép jobb oldalán lévő próbabábura, rajta a fehér lepelre és egy papírlapra festett grisaille portréra. A lepel-motívum Matthias Grünewald *Isenheimi oltárát* (1516) idézi,⁵⁸⁰ a portréfestmény feltehetően a művel egyidőben készült *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* [53. kép] című festményhez készült vázlatok egyikét ábrázolja – mintha Lakner egymásra vonatkoztatná az *Isenheimi oltárt* és saját festészetét. Az *Isenheimi oltár* ebben a kontextusban azt az „antidekoratív”, expresszív festészetfelfogást reprezentálja, amelyet Lakner példaértékűnek tartott az 1966-os nyilatkozatában.

A mű egyfajta szertelen inventáriumként, quodlibetszerű motívum- és tárgyhalmazként vonultat fel különböző művészettörténeti referenciákat: a bal oldalon a fiókosszekrényre tűzött, illuzionisztikusan megfestett, felpöndörődő papírlap a trompe l’oeil festészet hagyományait idézi meg, mellette a lepkegyűjtemény vanitas motívum,⁵⁸¹

⁵⁷⁸ Szentesi 1991, i.m., 130.

⁵⁷⁹ A referenciát lásd: Brendel 2000, i.m., 20.; Lakner is hivatkozik Albright-ra: Szentesi 1991, i.m., 129.

⁵⁸⁰ Erről lásd Lakner saját szövegét: *Gesammelte Dokumente*, 1974, i.m, o.n.

⁵⁸¹ Ez a motívum Gyémánt *Az idő melléktermékei* (1963-66) című festményén is megjelenik, Gyémánt festményén a modern művészetről szóló könyvek is megjelennek, az ő művén is hangsúlyos a művészettörténeti hagyományok tematizálása, ám nem jelenik meg rajta a rekonstrukció és a műfeldolgozás mozzanata. Gyémánt szintén Ivan Albright-ra hivatkozik műve kapcsán (Bóta Gábor: *Gyémántgráfia*, Budapest, 2006, 33., de feltehetően az *Egy szoba múltja* (1960-61) című festményt is ismerte.

az első képsíkban a kitárt könyv, az üvegváza és a gyertyatartó az angyali üdvözlő ábrázolásokra enged asszociálni, a levetett cipők Van Goghot idézik.

Az idézetekkel telített „pótdiplomamunka” a művész szándékai szerint a diplomabizottság elvárásrendszeréhez igazított diplomamunkák korrekciójának tekinthető, egyfajta művészi „hitvallásnak”, amely tükrözi Lakner akkori preferenciáit és ideálképeit. Szintén fontos aspektusa a műnek, hogy Lakner nemcsak a művészettörténeti hagyományokat vizsgálja, hanem a történelem és az emlékezet kérdéseit is. A korábban idézett 1966-os nyilatkozatában a „nagyanyáink korából maradt” kacatokról beszél, 2015-ben pedig így fogalmazott: „a lényeg egy »világpadlás« víziója volt, az európai polgári múlt termékeinek, maradványainak szótárszerű felsorolása – egy alapos takarítás előtt. Erre a takarításra ugyan nem került sor, de egy szél tör be a kép jobb oldalán, amely a tárgyhalmazt mozgásba hozza. Minden repülni kezd, felülemelkedik a gravitáción.”⁵⁸² Hasonlóképp tematizálja a múltból megmarad tárgyakat az *Egy ócskászláda belseje (Limlombok)* (1960) című festményén is, és korszak legfontosabb festménye, a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1960) [53. kép] a történelmi múlt traumáit vizsgálja. A múltra való visszatekintés, a múltbeli helyzetekbe való belehelyezkedés (dokumentumok, hátramaradt tárgyak segítségével) a lakneri életmű egyik kulcskérdésévé vált, és ebből a szempontból az *Egy szoba múltja* akár „programadó” festménynek, az idézetekre épülő dokumentum-képek fontos előzményének tekinthető. A művészettörténet és történelem reflektált vizsgálata, illetve a műtfeldolgozás mikéntje szempontjából az *Egy szoba múltja* eltér a legtöbb szürnaturalista alkotástól.⁵⁸³

II.3.1.2. Absztrakció és figuráció között

Lakner úgy fogalmazott Frank Jánosnak adott nyilatkozatában, hogy „legfeljebb posztabsztrakt vagyok”, ami feltehetően arra vonatkozik, hogy a szürnaturalista művészekre – és köztük rá is – alapvetően hatottak a francia informel felületalakítási eljárásai, ám ezeket felhasználva mégis figurális festményeket alkottak. A művész arról nem tesz említést, hogy az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején – a

⁵⁸² Varga Marina 2015, i.m., 10.

⁵⁸³ Csernus Tibor *Modellezők (Endresz Béla emlékére)* (1963) című alkotásán is megjelenik a történelmi múlt feltárásának a mozzanata, ám ez nem válik Csernus művészetében programszerűvé, szemben Laknerrel.

szürnaturalisták körében egyedülálló módon⁵⁸⁴ – néhány absztrakt olajfestményt és számos absztrakt papírmunkát is készített.

A festészeti absztrakció és a figuráció viszonyának a kérdése a hidegháború korszakában rendkívüli jelentőséggel bírt: a Nyugattal asszociált absztrakció és a Kelettel asszociált realizmus szembenállása az 1960-as évek elejéig meghatározta a művészetről folytatott diskurzusokat. Az 1960-as évek elején a nyugati országokban az absztrakt tendenciák dominanciáját megtörő „új realizmus” különböző formáinak megjelenése (neo-dadaizmus, pop art, Nouveau Réalisme, Figuration narrative) alapvetően megváltoztatta az absztrakció és figuráció szembeállítására épülő diskurzusokat. Jelentős kérdésként merült fel, miképp haladható meg, oldható fel ez a dichotómia. A dilemma számos művész alkotói programját meghatározta az 1960-as években.⁵⁸⁵ Magyarországon – a keleti blokk néhány országával szemben – az 1960-as évek végéig az absztrakció tiltott festészeti kifejezési formának minősült. Lakner ilyen kultúrpolitikai kontextusban kezdett el egymással párhuzamosan (szemi)absztrakt és figurális műveket alkotni – ez a kettősség későbbi, németországi periódusainak is fontos sajátossága maradt.

Lakner hasonló festészettechnikai megoldásokat alkalmazott fotóalapú, realista festményein, illetve az azokkal párhuzamosan festett szemi-absztrakt és absztrakt képeken. A *Kövek / Fövény / Sekélyvíz* (1961) [42. kép] című festményén a visszatörléssel, visszakaparással, direkt tárgynyomtatással hoz létre egy az absztrakt

⁵⁸⁴ Lakner mellett – ismereteim szerint – egyedül Méhes László alkotott párhuzamosan a szürnaturalista alkotásaival absztrakt műveket is (pl. *Organikus forma*, 1966), ám ezek lényegesen későbbiek, mint Lakner absztrakt alkotásai. Méhes szemi/absztrakt műveiről lásd: Fehér Dávid: *Méhes László*, Hungart, Budapest, 2016, 10–12.

⁵⁸⁵ Ezúttal nincs mód részletesen kitérni ezekre a jelenségekre; szimptomatikusnak tekinthetők az NDK-ból az NSZK-ba emigrált művészek stratégiái: Georg Baselitz egy „harmadik utat”, egy az absztrakt festéssel és a progresszívnek tekintett „új realista” tendenciákkal összeegyeztethetetlen „megszüntetve megőrzött” figuratív festészetet képviselt, amely a német művészettörténet expresszív hagyományaira támaszkodott, ugyanakkor a figurákat fejtetőre állítva részben felszámolta azok tárgyszerű leolvashatóságát. Baselitzcel szemben Gerhard Richter művészete egy a pop arttal asszociálható, fotóalapú realista festészeti program szerint alakult, amelynek azonban fontos eleme volt a formák áttörlése-„átsöprése” (Vermalung) által a realizmus és az absztrakció áthatásba hozása. Később Richter életművében az absztrakció és a realizmus egymással párhuzamos, egymást kölcsönösen feltételező és értelmező szálként futott. Lakner a realista és az absztrakt festészetfelfogásokat egymás mellé rendelő művészete ebből a szempontból rokonítható a richteri stratégiával, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy Richter saját programját az emigrációja után, demokratikus közegben dolgozta ki, szemben Laknerrel, aki egy az absztrakciót elutasító, diktatórikus közegben alkotott. (Az absztrakció és a figuráció viszonyáról a fenti művészek vonatkozásában lásd részletesebben korábbi írásaimat: Fehér Dávid: Az emlékezés mint ornamens. Non/figurációk Georg Baselitz művészetében / Memory as Ornament. Non/Figurations in the Art of Georg Baselitz, in: *Georg Baselitz. Újrajátszott múlt / Review with Preview*, Bódi Kinga szerk., kat. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017, 78–113.; illetve Fehér Dávid: „Ich mag alles, was keinen Stil hat.” Stílus és in/differencia Gerhard Richter művészetében, elhangzott: *Gerhard Richter 85*, Az MKE Képzőművészet-elmélet Tanszék szimpóziuma, FUGA, Budapest, 2017. december 8.)

expresszionisták all-over struktúráira emlékeztető, középpont nélküli kompozíciót: a mellérendelésre épülő, absztrakt struktúra sivár – monokrómiába hajló – tájképet alkot, akárcsak a *Roncstelep* (1962) [43. kép] című vegyes technikájú papírmű esetén. Más alkotásain Yves Tanguyt, Max Ernstet és további szürrealista művészeket idéző szemi-absztrakt tájak jelennek meg (*Frottázs*, 1957 [48. kép]; *Frottázs*, 1958; *Víz alatti jelenet [Hommage à Yves Tanguy]*, 1959; *Víz alatti táj Yves Tanguy nyomán*, 1960 [46-47. kép]).

A *Köveken* megjelenő, mellérendelésre épülő, középpont nélküli elrendezés jellemzi Lakner korai absztrakt alkotásait: a francia informel hatásait mutató, 1960-as évek elején alkotott monotípiákat (*Absztrakt kompozíció*, 1960 [49. kép]), illetve kisméretű temperafestményeket (*Absztrakt kép*, 1961), amelyeken a többször megismételt ecsetvonások (esetenként visszakaparások) gesztus-szekvenciákat, olykor vonalhálókat, rasztereket alkotnak.

A nagyobb méretű olajfestményeken az egymást keresztező diagonálisokból építkező alakzatok kristályszerű struktúrákká állnak össze (*Absztrakt kompozíció*, 1960; *Absztrakt kép*, 1961 [44. kép]). Ebben az esetben Lakner a többrétegben felvitt, több színből álló festékmasszát kaparja vissza, az egymással keveredő sajátos színhatásokat keltene. Ugyanezt a – később K. O. Götz nyomán Gerhard Richter művészetében is megjelenő – technikát Lakner figurális kompozícióin is alkalmazza (*Csendélet*, 1960-63 k.;⁵⁸⁶ *Planimentrikus mozdony*, 1963 [62. kép]).

A jelenleg ismert legnagyobb léptékű korai absztrakt kompozíciója, az *Absztrakt kép* (1962)⁵⁸⁷ [45. kép] szintén a többrétegű festékfelület visszakaparásából származó repetitív struktúrára épül, a sötét felületből kivillanó vertikális csíkok kozmikus architektúrává rendeződnek. A sávok egyre keskenyednek a kép függőleges szimmetriatengelye felé, sajátos mélységillúziót keltve. A mű Lakner azon korábbi alkotásaihoz is kapcsolódik, amelyek a perspektivikus képszerkesztésben rejlő lehetőségeket vizsgálták. A „kristályos” absztrakt formarendszerek Lakner figurális kompozícióin motívumként is visszatérnek: *Laterna Magica II-n* (1961) [60. kép] vetített képként, sajátos fényjelenségként válik az *Absztrakt kép* (1961) [44. kép] struktúrája a kompozíció részévé.

⁵⁸⁶ Az újabban előkerült festményről lásd: Fehér Dávid: Lakner László: *Csendélet 1960-63 körül*, *Virág Judit Galéria és aukciósház téli aukció*, kat., Budapest, 2014, 304–305.

⁵⁸⁷ A műről lásd: Fehér Dávid: Lakner László: *Absztrakt kép*, 1962, in: *Virág Judit Galéria és Aukciósház*, Őszi aukció, katalógus, Budapest, 2016, 260–261.

Jóllehet, Lakner elsősorban a szürnaturalista festészetre jellemző décalcomanie és grattázs technikájával alkotta meg a legtöbb korai absztrakt festményét, egy-egy művén az absztrakt expresszionizmus és az informel technikai eszköztárával is kísérletezett. Egy házfal ábrázolásához Jackson Pollock dripping technikáját alkalmazta,⁵⁸⁸ kisméretű gesztusfestményt is alkotott, amelyen az egymással keveredő széles, dinamikus ecsetvonások örvényszerű formát alkotnak (*Gesztuskép*, 1962 [50. kép]). Egy korai kollázsán motívumként Georges Matthieu-t idéző kalligrafikus jelek is megjelennek amerikai és magyarországi magazinokból származó fényképtöredékek között, mintegy az absztrakció és a figuráció, a Nyugat és a Kelet komplex viszonyrendszerét is tematizálva (*Hommage à Moholy-Nagy*, 1961 k. [51. kép]).

Lakner életművének korai absztrakt „szála” utólag, a művész németországi absztrakt korszakainak tükrében új megvilágításba került: a művész számos, már az 1950-es és 1960-as években alkalmazott eljáráshoz visszatért az 1990-es években, amikor a figuratív festészettel szemben az absztrakció vált az életműben dominánssá. Az 1960-as évek elején azonban kétségkívül a figuráció volt túlsúlyban, Lakner egyetlen absztrakt művét sem mutatta be nyilvánosan ebben az időszakban, a nonfiguratív kompozíciók egy része egy-egy figurális alkotás előtanulmányául is szolgálhatott.

II.3.1.3. Exkurzus: Falkép a Savoy eszpresszóban

Ugyan Lakner egyetlen absztrakt alkotását se mutatta be nyilvános térben az 1950-es és 1960-as években, egy az absztrakt festményekhez szorosan kötődő műve mégis nyilvános térbe került: ez a Savoy eszpresszóba készített, *Város (Világváros)* című 1962-es falkép volt [52. kép]. A művészt a Képző- és Iparművészeti Lektorátus 1962. szeptemberében bízta meg a feladattal.⁵⁸⁹ A mű kompozíciója rokonítható az ugyanabban az évben festett *Absztrakt képével* (1962) [45. kép]: a mélység felé rövidülő városi utcakép perspektivikus vonalak sűrű szövedékeként jelenik meg, olyan művekkel is összevethető, mint Bartha

⁵⁸⁸ Pollock „dropping technikáját felhasználtam egy házfal ábrázolásában”, Szentesi 1991, i.m., 128.; a mű pontosan nem beazonosítható, talán az alábbi festményről van szó: *Kerítés*, 1957 k.

⁵⁸⁹ Lásd a megbízás dokumentumait: „Savoy étterembe grafikai városkép”, Képző- és Iparművészeti Lektorátus archívuma, MNG Adattár, 267/1962, 594/1962 (Eredetileg Hegedűs István grafikusművészt bízta meg a Lektorátus a feladattal, ám ő egészségügyi okokra hivatkozva visszautasította a felkérést, arra vonatkozóan nem áll rendelkezésre információ, hogy a Lektorátus kinek a javaslatára bízta meg a fiatal, ideológiai szempontból „problematikus” Laknert a feladattal. Gyémánt László feltételezése szerint Bernáth Aurélnak is lehetett szerepe a döntésben. (Vö. Bóta Gábor: *Gyémántográfia*, 2006, 32.)

László *Állomása* (1961).⁵⁹⁰ Bartha és Lakner alkotása egyaránt modernista szemléletű, „absztrakcióba hajló”, mégsem teljesen absztrakt. A jellemzően fekete vonalakból felépülő, színes festett fényreklámtáblákkal gazdagított falképet Gyémánt Lászlóval közösen vitelezték ki, filctollhoz hasonlatos, speciális eszközökkel.⁵⁹¹

A mű recepciója szempontjából szimptomatikus a Magyar Népköztársaság Képzőművészeti Alapjának Művészeti Bizottságában 1963. január 7-én elhangzott beszélgetés, ahol Bernáth Aurél egy másik pályázat megvitatása kapcsán tért ki Lakner falképére: „Tegnap láttam a Savoy étteremben Lakner Lászlónak – volt növendékemnek – egy munkáját, amely valamilyen dekorációs ábra, az építészeti stílushoz valamilyen homogén egységbe ott összeállt, azonban nem képzőművészet. Én megállapítottam magamról, hogy én oda nem tudtam volna csinálni semmit, én ezzel a mai építészettel nem tudok együtt haladni. [...] Lehet, hogy ezek mulatságos, ötletes dolgok, tréfás figurák, ábrák – de ez nem a festészet birodalma. A szocializmus ügyét, a nézők egészségét nem veszélyeztetik, nem ártanak, helyes, hogy megvalósuljanak – de ez nem képzőművészet. Végig az az érzésem, hogy valami olyanról beszélünk, ami a művészet mellett elhalad.”⁵⁹²

Bernáth a modernista szellemiségű kompozíciót nem sorolta a képzőművészet körébe, részben azért, mert valóban belsőépítészeti dekorációnak készült, másrészt pedig a szikár vonalrajz rendkívül távol állt Bernáth festészet szemléletétől. Szintén utalhat azonban a „dekoráció” minősítés a mű szinte absztrakt, „formalista” karakterére is – feltehetően ez lehet az oka annak, hogy Pátzay Pál Bernáth véleményére reagálva az ilyen dekorációk létjogosultságát is megkérdőjelezte.

⁵⁹⁰ Bartha László: *Állomás*, 1961, olaj, vászon, 60 × 80 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, ltsz. 65.113; különösen erős a párhuzam a falképet előkészítő vázlatokkal, Lakner László: *Savoy (Grafitto terv a Savoy étteremnek)*, 1960 (?); Lakner László: *Város / Világváros (vázlat a Savoy étterem falképéhez)*, 1960 (?)

⁵⁹¹ „Később Bernáth Aurél elintézte, hogy Lakner részt vehessen egy meghívásos pályázaton a Savoy étterem falának kifestésére. Az előzmények után Lakner arra nem számított, hogy azt megnyerheti, viszont garantáltan megkapja a vázlatdíjat, ha bead bármit is. Valahonnan egy akkor számunkra még ismeretlen eszköz került a kezébe, ez volt a filctoll. Vett egy méretarányos Di-pa kartont, és a filctoll eredményes kipróbálása után kibontakozott a vonalak kuszaságából és egy-két könnyedén odavetett színes reklám segítségével egy városi utca képe. A pályázatot megnyerte, no de hogyan lehet ugyanezt a hatást felvinni a falra? Ezt a problémát megoldandó nekem is jutott némi szerep. [...] lefényképeztem a tervet, hogy majd a falra lehessen vetíteni az eredeti méretben. Kitaláltam, hogy különböző méretű gyógyszeres fiolákba, ha vattát tömünk, átitatjuk alkoholos filctoll festékkel, és a végét megfelelő vastagságú ipari filccel ledugózzuk, akkor az úgy használható, mintha különféle vonalvastagságot húzó filctollaink lennének. A többi már gyerekjáték volt.” Bóta Gábor: *Gyémántográfia*, 2006, 32.

⁵⁹² *Adatok és adalékok* I. kötet, i.m., 2002, 305.; Bernáth és Domanovszky megszólalásának részletét szintén idézi: Petrányi Zsolt: „Keretek között”. Modernista megújulás a szocialista realizmusban 1958 és 1968 között, in: *Keretek között*. 2017, i.m., 39–40.

A kérdés egy másik dimenziójára utalt Domanovszky Endre: „Az itt látott munkák tulajdonképpen a dekorativitásnak vagy a dekorációs megnyilatkozásnak különböző variánsai. [...] Lakner munkáját én láttam, jól megfogalmazott dolognak érzem, amely jól illeszkedik a környezetbe. A magam részéről meg kell állapítanom, hogy bizonyos mértékben »kimentünk a divatból«, s ilyen vonatkozásban nem látjuk a lehetőségét annak, hogy mi tulajdonképpen a saját szakmánkon belül tudjunk beszélni a dolgokról.”⁵⁹³ Domanovszky megállapítása, miszerint ő és a generációjához tartozó művészek „kimentek a divatból”, arra utal – amint ez már a diplomavitákban is tematizálódott –, hogy nem pusztán ideológiai, hanem generációs konfliktusról is beszélhetünk a fiatal művészek és mestereik között.

Németh Lajos a hányatott sorsú falkép megvédésének érdekében 1985-ben írt levelében szintén egy generációváltáshoz kötötte a mű megjelenését, és érzékletesen írta le annak jelentőségét: „Lakner akkor kapott e díszítő jellegű seccóra megbízást, mikor kezdett megújulni a képzőművészetünk, jelentkezett az új generáció is, lazult a konzervativizmus. A műnek ezért külön történeti értéke volt: dokumentuma egy művészi fellendülés kezdetének és jelentős állomás a fiatal művész tevékenységében. [...] A mű esztétikai értéke kitűnő kompozíciójában rejlett, a város erővonalai dinamikus vonalakká absztrahálódtak, sikerült redukált színvilággal is érzékeltetni a nagyváros lüktetését, szüntelen pihegését. Az első olyan művek közé tartozott, amely szimbolikus eszközökkel utalt Budapest megújulására. Sikeresen ötvözte az expresszivitást, ugyanakkor jól szerkesztett kompozíció volt, konstruktív szellemű. A megírandó Lakner és korszakmonográfiákban szerepelni fog a mű reprodukciója.”⁵⁹⁴

A Savoy eszpresszóbeli falkép Lakner első jelentős megbízása volt – a kompozícióban sajátosan szintetizálta Lakner a perspektivikus rövidülést tematizáló figurális és absztrakt festményeinek eredményeit (*Absztrakt kép*, 1962 [45. kép]; *Laterna magica II.*, 1961 [60. kép]), ugyanakkor a mű a hatvanas évek elején kibontakozó modernista építészettel, designnal is párhuzamba állítható. A kalandos történetű – jelenleg a helyiség többszöri tulajdonosváltása után is – fallal eltakart festmény, és a kapcsán kialakult párbeszéd, egy korszak sajátos lenyomatának is tekinthető.⁵⁹⁵

⁵⁹³ uo.

⁵⁹⁴ Németh Lajos levele a Képző- és Iparművészeti Lektorátusnak, Budapest, 1985.12.15, Képző- és Iparművészeti Lektorátus archívuma, MNG Adattár, 267/1962, 594/1962;

⁵⁹⁵ A helyiség a rendszerváltás után a Burger King tulajdonába került, a művet 1991-ben restaurálták (a restaurálást Hernádi György és Menráth Péter végezték), majd szakszerűen eltakarták; később a helyiség a Bellozzo nevű gyorsétterem tulajdonába került, Lakner műve jelenleg is el van takarva. Lakner falképének

II.1.4. Varrólányok Hitler beszédét hallgatják⁵⁹⁶

II.1.4.1. „A legfurcsább és legkeményebb képem”

A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című 1960-as festmény jelentősége Lakner életművében és a hatvanas évek magyar festészetében aligha túlértékelhető. A mű fontos szerepére az életműben Lakner már 1988-ban is utalt Szentesi Edittel folytatott beszélgetésében: „...a legfurcsább és legkeményebb képem ebből az időből, amely még 1959-ben,⁵⁹⁷ tehát a diplomakészítem előtt készült, a *Hitler beszél* című. Ma úgy tartom, ez a Magyarországon festett egyik legfontosabb képem, és az egyetlen, amelyiknek az eltűnése valóban elkeserít.”⁵⁹⁸

A mű jelentőségére utal az is, hogy 1974-ben Alain Jouffroy reprodukálta az akkoriban nagy jelentőséggel bíró francia avantgárd lapban, az *Opus International*ban is, *A jövő Ilse Kochjai Hitler beszédét hallgatják hangszórón* címmel, Lakner néhány másik festményével együtt.⁵⁹⁹ A festmény később számos Lakner-katalógusban, például az aacheni Ludwig Múzeumban rendezett 1974-es nagy önálló kiállításának kiadványában is szerepelt egy régi, teljesen kifakult dia nyomán készült fekete-fehér reprodukcióval.⁶⁰⁰

A mű annak ellenre is benne volt a kezdetektől fogva a szűkebb szakmai köztudatban, hogy sohasem volt kiállítva. Ennek lehetősége mindössze egyszer merült fel: Lakner beadta a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának 1961-es kiállítására, ám kizsúrízték, ahogy maga a művész mesélte: „Néhány nappal a zsűrizés után összehaláloztam az Andrássy úton egy zsűrrel, valószínűleg a főzsűrrel, akit én még régebről mint tanárt a képzőművészeti gimnáziumból ismertem, Ridovics Lászlóval.

sorásról lásd: Boros Géza: Barbár King, *Élet és Irodalom*, XLVIII. évfolyam 22. szám, 2004. május 28.; Sümei György: A Savoytól a Borostyánig. Korai Lakner-muráliák sorsa, *Műértő*, 2005. január, VIII/1, 7.

⁵⁹⁶ Ez a fejezet a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című festményről általam rendezett 2011-es kiállítás katalógusának a – korábban idézett – bevezető tanulmányára épül, annak átdolgozott változata.

⁵⁹⁷ Valójában 1960-ban, a képen 1960-as datálás olvasható, és az 1937-ben készült fotó előképet is ekkor közölte a *Magnum* című folyóirat: Haben die Deutschen sich verändert? *Magnum*, April 1960, 52.

⁵⁹⁸ Szentesi 1991, i.m., 130.

⁵⁹⁹ Alain Jouffroy: Budapest 1973: une fenêtre. *Opus International*, Mars 1974, No. 49, 111.

⁶⁰⁰ Pl.: László Lakner. *Gesammelte Dokumente. 1960–1974* 1974, i.m., o. n.; Brendel 2000, i.m., 17.; Lakner László. *Metamorphosis* 2004, i.m., 42.; László Lakner „real”. 2006, i.m., 15. (A festmény reprodukciója a *Balkon*ban is megjelent: Dékei Krisztina: Tüllépni az időn – Lakner László Metamorfózisai. Lakner László: *Metamorfózis. Balkon*, 2005. 1. sz. 17., továbbá a *Másodlagos realizmus* című kiállítás katalógusában, melyen a festmény reprodukciója szerepelt: *Tendenciák 1970–1980. Másodlagos realizmus*. Kiállítási katalógus. Összeáll. Néray Katalin – Sinkovits Péter. Fővárosi Tanács Óbudai Galériája, Zichy-kastély, Budapest, 1980, 14–15. kép; ugyanebben a katalógusban lásd Sinkovits Péter: Tárgyi és képi metamorfózisok. *Másodlagos realizmus* című írását.)

Köszönésen kívül még nem váltottunk szót egymással, most mégis megállított, és ott az utcán állva elkezdte megindokolni, anélkül, hogy én erre megkértem volna, hogy miért is nem vették be a képet a kiállításra. Valami olyan derült ki, hogy »mi« – ez a többes szám a párt akkori álláspontját jelentette – úgy gondoljuk, hogy az ilyen képek »szükségtelenül felzaklatnák a kedélyeket«, »bizonyos érzületeket sértene meg« az effajta kép kiállítása, ilyen témák ábrázolása – mi úgy érezzük – »nem a művészet feladata« stb. Ez volt tehát a magyarázat, amit természetesen máig sem értek, máig sem tudok elfogadni, máig is eszelősnek tartok, máig sem felejtettem el. Így került, pontosabban így nem került a *Hitler beszél* c. képem Magyarországon *soha* kiállításra.⁶⁰¹

A képpel szemben azonban nemcsak a zsűrinek, hanem Lakner egyes progresszív művésztársainak is ellenérzései voltak. Lakner megmutatta a még nem teljesen kész festményt Csernus Tibornak és Erdély Miklósnak. Lakner visszaemlékezése nemcsak a kép története szempontjából érdekes, hanem igen jól jellemzi azokat a körülményeket, amelyek között az ötvenes évek végén a magyar avantgárd képviselői alkottak: „A képet az első feleségemmel való együttélés során festettem, én még főiskolás voltam, a diplomázás évében. Ez még korábbi, mint azok a képek, amiket a Kmety utcai, egy évvel később birtokba vett atelier-ben festettem. Amikor a képet festettem, hírt vettem, hogy visszajött Párizsból Csernus Tibor és felesége.⁶⁰² Én még ott laktam a Felvinci úton, amikor meghívtam Tibort, hogy nézze meg a képet. A képem megmutatására Csernus nem a feleségével, Katival jött el, hanem Erdély Mikivel. Úgy tudom, ők teljesen függetlenül egymástól, de egy időben voltak Párizsban, s ott barátkoztak össze.⁶⁰³ Meg voltam győződve arról, hogy a *Varrólányok* valami egészen különleges kép, fontosnak tartottam, hogy megmutassam nekik, akiknek adtam a véleményére. Akkor még nem voltam velük közelebbi kapcsolatban, ez volt a kapcsolatunk tulajdonképpeni kezdete. Hosszasan nézték a festményt, majd egymásra néztek, és nagyon lassan és kíméletesen a

⁶⁰¹ Szentesi 1991, i. m. 131.; a történetet hasonlóképp mesélte el Csanádi-Bognár Szilviának is 2006-ban: Csanádi-Bognár Szilvia beszélget Lakner Lászlóval az 1966-os Stúdió-kiállításról. In *Stúdió '66- '67*. 2006, i. m., 45.

⁶⁰² Csernus Tibor 1957–1958 között volt először Párizsban tanulmányúton.

⁶⁰³ Lakner pontatlanul emlékszik: Erdély Miklós 1963-ban járt Párizsban, s ekkor találkozhatott az épp ebben az évben Párizsba disszidáló Csernus Tiborral (vö. Beke, László: *The work of Miklós Erdély. A chronological sketch with pictures up to 1985*. In *Miklós Erdély*. Ed. Szőke, Annamária – Kargl, Georg. Fine Arts, Wien – Kisterem, Budapest, tranzit.hu, Budapest – Miklós Erdély Foundation (EMA), Budapest, 2008, 8.). Erdély Miklós fia, Erdély Dániel visszaemlékezése szerint Csernus és Erdély már 1956-ban jó viszonyban voltak: „1956-ban születtem [...] Megmentett szerelemből, Ábrahámhegy nyári melegében, Bernáth Aurél szomszédságában dőlt el, hogy leszek. Csernusék hívták el szüleimet egy kis szezonvégi pihenésre, oda, ahol a mestert naponta meglátogathatták.” (Erdély Dániel: „Mi kis” életünk. Rózsikának. *Árgus*, II. évf. 5. sz. (1991. szeptember–október) (*Erdély Miklós-összeállítás*) 89.

következőt közölték: »ez azért túlzás«. Túlzás a fotónak ilyen direkt felhasználása. Ott feküdt a festmény mellett az általam felhasznált fotó előkép. Minden egyes érvelő mondatától kisebbedett bennem a kép, elment tőle a kedvem; szerencsére már majdnem készen volt akkor, utána már csak néhány részletet festettem tovább rajta, például a fehér gallérokat...»⁶⁰⁴

Mint korábban említettem, ez Lakner első fotó nyomán festett képe (bár már a hajógyári munkásokat ábrázoló – korábban bemutatott – diplomamunkájához is készített fotó előtanulmányokat). 1974-ben megjelent aacheni katalógusban, mely Lakner dokumentumok után festett, fotórealista festménysorozatát mutatta be, ez a festmény előképként jelent meg, a sorozat tulajdonképpeni első darabjaként.

A mű születésének története Lakner máig olthatatlan gyűjtőszenvédélyét példázza: „Akkoriban nem lehetett külföldi magazinokhoz jutni, csak néhány speciális helyen, antikváriumokban, melyeket csak néhány olyan vajákos ember ismert, mint én. Így bukkantam erre a bizonyos *Magnum* folyóíratra is, ez egy teljesen új, friss szám volt.⁶⁰⁵ Tudni kell persze, hogy a *Magnum* – például a *Stern*hez hasonlóan – azok közé az újságok közé tartozott, ellentétben az akkori nyugati művészeti újságokkal és a jobboldali lapokkal, amelyeket azért lehetett megkapni Budapesten, mert szocialista, sőt kommunista meggyőződésű lap volt” – emlékezett vissza a művész.⁶⁰⁶ A Lakner által megvásárolt *Magnum* tematikus szám volt, a címe: „Megváltoztak-e a németek?” (*„Haben die Deutschen sich verändert?“*) [55. kép], témája a nácizmussal való szembenézés.

Csernus Tibor ekkori festészetével szembeesítve érthető meg a lakneri gondolkodásmód radikalitása. Az ekkori Csernus-képek mellett Lakner műve expresszíven megfestett, mégis tárgyias helyzetjelentésnek hat, melynek szuggesztivitása a karakterábrázolás drámaiságában, a mozdulatlan, dermedt figurák (a jövő Ilse Kochjai) feszült, ám mégis nyugodtnak tetsző gesztusaiban áll. A könyörtelen

⁶⁰⁴ Fehér Dávid beszélgetése Lakner Lászlóval, Berlin, 2010. július 23.; a történetre szintén utal: Brendel i. m. 15–19. (Az esetre Lakner másképpen emlékezett vissza Szentesi Edittel folytatott 1988-as beszélgetésében, mely szerint a találkozón jelen volt Csernus Tibor felesége, Sylvester Katalin is, továbbá Erdélynek tetszett a festmény, érveket hozott fel mellette. Vö. Szentesi 1991 i. m. 132–133.)

⁶⁰⁵ A *Magnum. Zeitschrift für das moderne Leben* a háború utáni Németország legfontosabb kulturális magazinjai közé tartozott (címe a többek között Robert Capa és Henri Cartier-Bresson által alapított fotóügynökség nevére utalhat, főszerkesztője Karel Pawek volt). A lap 1954 és 1966 között működött, a DuMont gondozásában jelent meg kéthavonta, rendszerint tematikus számokkal, számos jelentős író és fotográfus publikált benne. (Vö. Szeless, Margarethe: *Die Kulturzeitschrift „Magnum“*. *Photographische Befunde der Moderne*. Marburg 2007.)

⁶⁰⁶ Fehér Dávid beszélgetése Lakner Lászlóval, 2010. augusztus 29.

figuraábrázolás nemcsak a képcsarnoki lagymatag posztimpresszionizmus, hanem a csernusi lírai szürrealizmus kereteit is szétfeszítette.

Lakner a végletekig élezi ki a szürnaturalizmus tárgyszerű leolvashatóság és autonóm képiség ellentétére építő képi dialektikáját (vagy Németh Lajossal szólva a „szüntelen születés és pusztulás dialektikáját”⁶⁰⁷). Míg Csernusnál az egyes részletek tárgyiassága írja felül a kép egészének dzsungelszerű absztrakt kavalkádját, addig Lakner figurái messziről szemlélve őrzik a fotó előkép objektivitását, s ezt csak az absztraktba hajló bravúros részletek írják felül. A festményről 1970-ben Szabadi Judit a következőket írta a művészről szóló esszéjében: Lakner képén csipkegalléros nők ülnek „mereven felénk fordulva, bárgyú, kifejezéstelen tekintettel, amelyet a rémület tett eszelőssé; mögöttük a falba erősített hangszórón a Führer beszél. Lehet, hogy ez »Frans Hals-os csoportkép« – aminek Lakner mondja –, és nyilván festői erőnyeivel együtt az is, de ugyanakkor meghökkentő politikai demonstráció, amelyet éppen a naturalizmus nyíltsága és a szürrealizmus víziószerűsége tesz felejthetatlenné.”⁶⁰⁸

A szürrealista álom Lakner festményén rémálommá válik, de mindvégig megmarad naturalisztikusnak, az expresszív részletek ellenére sem veszik el a felület „száraz precizitásának” benyomása,⁶⁰⁹ s ez a fotó előkép felhasználásának köszönhető. Lakner ezzel a technikával 1960-tól kezdve rendszeresen él.

Noha fotó előképeket már a tizenkilencedik század óta rendszeresen használtak a festők, a fotó mint társadalomkritikai jelentéssel bíró dokumentum ilyen – már-már konceptuálisnak ható – tematizálása a festészetben az 1960-as évek elején rendkívül újszerű megközelítés volt. Ez még nem hiperrealizmus, noha Beke László egy ízben idesorolta.⁶¹⁰ Kétségtelen azonban, hogy az 1960-as festmény kérdésfelvetése magában hordozta a hiperrealizmus felé fordulás lehetőségét akkor, amikor ez az irányzat még nem is létezett.

A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című festményt készülésekor nemcsak a hivatalos zsűri, de néhány progresszív pályatárs is kedvezőtlenül fogadta. Utólag

⁶⁰⁷ Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. 1968, i.m., 143.; Uő: Csernus Tibor és a kép. 2000, i.m., 23. (újraközölve: In Uő: *Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről*. Budapest, 2001, 325.)

⁶⁰⁸ Szabadi 1970, i.m. 118.

⁶⁰⁹ Perneczky Géza kifejezése: Perneczky Géza: A magyar „szür-naturalizmus” problémája (1966) 1969, i.m., 84.

⁶¹⁰ Beke László: Lakner visszanéz. 2005, i.m., 30.; S. Nagy Katalin Beke egy másik tanulmányára is hivatkozik, melyben Lakner művét „avant la lettre” hiperrealizmusnak tartja, vö. S. Nagy Katalin: Lakner László – a budapesti és a berlini évek. In *László Lakner „real”*. i. k. 38.

visszatekintve azonban úgy tűnik, az idő mégis a huszonnégy éves, pályakezdő Laknert igazolta.

II.1.4.2. A mű bemutatásának a kérdése (Címadás és kontextus)

A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című festményt első ízben 2011-ben mutatták be nyilvánosan, a Szépművészeti Múzeum kabinetkiállításán. A művet Lakner 1970-ben adta el – Szentjóby Tamás közvetítésével – a Magyarországra látogató olasz biológusházaspárnak, Roberto és Simonetta Tosinak. A képnek 2010-ig nyoma veszett, ekkor találtam meg Rómában.⁶¹¹ A mű „hazatérése” és első bemutatása jelentős visszhangot váltott ki.⁶¹² A festmény azóta a tulajdonos letétjeként a Szépművészeti Múzeum 1800 utáni Gyűjteményében található, ahol 2011-ben, első bemutatásakor, Goya grafikájával és a művész *Magnum* magazinjával együtt szerepelt.

A szomszédos teremben egy válogatás jelent meg a múzeumban található varrónő-ábrázolásokból,⁶¹³ mintegy arra utalva, hogy Lakner műve leírható az idilli varrónő ábrázolások sajátos kifordításaként. Utólag kérdéses, mennyire volt legitim értelmezési irány Lakner művét a varrónő-ábrázolások „ikonográfiái” összefüggésrendszerbe helyezni, elvégre a mű alapjául szolgáló fényképen nem varrónők láthatók (az Ullstein-Bilderdiensttől származó fénykép a Lakner tulajdonában lévő

⁶¹¹ A mű eladásának és megtalálásának részletes történetét lásd: Fehér Dávid: *Lakner László: Varrólányok Hitler beszédét hallgatják*, 2011, i.m., 15–26.

⁶¹² Példák a kiállítás sajtóvisszhangjára: Esterházy Péter: Ujjgyak – A baj, *Élet és Irodalom*, 2011. július 1.; Forgách András: Kemény dió. Varrólányok Hitler beszédét hallgatják, *Élet és Irodalom*, 2011. július 1.; Kürti Emese: Katasztrófa utáni művészet, *Magyar Narancs*, 2011. július 14.; Diószegi-Horváth Nóra: Jó hallgatni a vezért, *Vasárnapi Hírek*, 2011. július 17.; Péntek Orsolya: A varrólányok esete. Lakner László betiltott alkotása most először látható itthon, *Magyar Hírlap*, 2011. július 2.; [Emőd Péter] Lakner László, *HVG*, 2011. július 13.; Wagner István: Lakner varrólányai a Szépművészetben, *Napi Gazdaság*, 2011. július 8.; Wagner István: Lakner-Bild aufgetaucht. Kabinettausstellung zum 75. Geburtstag, *Neue Zeitung*, 29. Juli 2011, 15.; Rockenbauer Zoltán: A megidézett Hitler. Korai Lakner-főmű a Szépművészeti Múzeumban, *Heti Válasz*, 2011. augusztus 11., 46-47.; Tóth Eszter Zsófia: Munkásnők, hatalom, csipkegallér. Lakner László A varrólányok Hitler beszédét hallgatják című képe apropóján, *Egyenlítő*, 2011/9, 39–42.; Sinkovits Péter: A megkerült varrólányok, *Új Művészet*, 2011. szeptember, 4–5.; Timár Katalin – Iparterves: Egy Lakner-festményről – dialógusrészlet, *Műértő*, 2011. október; Timár Katalin – Iparterves: Egy festményről. Dialógus Lakner László *Hitler beszél...* című képe kapcsán, *Kalligram*, 2012. május, 70–81.; Petra Hanákova: Déjiny a soucasnost, *Camera Obscura*, 2012/7, 50.

⁶¹³ A bemutatott művek listája: Gudio Reni után: Mária a varrónőiskolában, 17. század, vörös és fekete kréta, szürke papír, 228 × 369 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 2371; Jean-Francois Millet: *Varró nő*, 1855-56, rézkarc, papír, 105 × 74 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 1913-1319 (D.I. 22.); Jozef Israëls: *Katwyki árvalányok*, 1866, olaj, vászon, 85 × 117.5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 255B; Vincent van Gogh: *Kötő nő az ablak előtt / Varró asszony / Munkásasszony*, 1885, fekete kréta, 326 × 264 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 1935-2793 (F 1207a, JH 707)

Magnum magazinban közölt címe *Stillgesessen bei einer „Führerrede“ am 30. januar 1937*, vagyis *Mereven ülve egy Führer-beszéd alatt 1937. január 30-án* volt).

A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* címadás egyértelműen Lakner leleménye (ez a címváltozat szerepel a festmény hátoldalán, ezért következetesen ezt a címet használtam a műről készült publikációban), ám szintén a művésztől származik a *Hitler beszél* és *A jövő Ilse Kochjai Hitler beszédét hallgatják hangszórón* címadás is. A képcím rendkívül fontos eleme a festménynek (a képen szereplő motívumok alapján nem lenne „leolvasható”, hogy milyen szituációt ábrázol a mű, mi a történeti kontextus). Feltehetően azért kísérletezett a művész több címvariánssal, mert a címet fontos értelmező elemnek tekintette, amit folyamatosan „javított”, „tökéletesített”. Véri Dániel hívta fel arra a figyelmet, hogy a „varrólányok” címadás egy – talán öntudatlan – asszociációs sor részének is tekinthető.⁶¹⁴ A varrólányok ugyanis a másik címvariáns szerint nem mások, mint a „jövő Ilse Kochjai”. Ilse Koch, a buchenwaldi koncentrációs tábor parancsnokának felesége többek között olyan rémtetteiről volt ismert, hogy lenyúzatta a rabok bőrét, amelyekből lámpaernyőt, pénztárcát, kesztyűt varratott. A Hitler beszédét csöndben hallgató néma embercsoport tagjai a hétköznapi emberekből goyai „szörnyekké” változó potenciális elkövetők. Lakner később a *Metamorfózis (Várakozók – példázat)* (1964-67) című festményén szintén az egykori elkövetők hétköznapi emberből állattá változását (majd újból hétköznapi emberré visszaváltozását) ábrázolta, ahogy a képen látható kafkai átváltozásról maga a művész fogalmazott: „egy példázat a generációm alapélményéről ’45 és ’56 után: a tegnapi tigrisek báránnyá, ártatlan polgárokká asszimilálódásáról”.⁶¹⁵ Lakner mindkét festményének, a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1960) és a *Metamorfózis (Várakozók – példázat)* (1964-67) című képeknek egyaránt a diktatúra az egyénre és a tömegekre gyakorolt hatása a tárgya. A *Varrólányok* éppúgy reflektált ennyiben a közelmúlt eseményeire (az 1956-os forradalom utáni megtorlások időszakára), és még inkább a második világháború másfél évtizeddel korábbi eseményeire – a Kádár-korszak tabuként kezelt témáit érintette. Ebben állt a festmény radikálítása, és ez lehetett az oka a mű kizsűrizésének.

A holokausz elhallgatott traumájával – az elkövetők felelősségével – való szembenézés ugyanis nem történt meg a Kádár-korszak magyar társadalmában. A

⁶¹⁴ Dániel Véri: The Holocaust and the Arts. Paths and Crossroads, in: *Art in Hungary 1956-1980: Doublespeak and Beyond*, i.m., 2018, 209–225. (Laknerre vonatkozó rész: 214–217.) (megjelenés előtt)

⁶¹⁵ Varga Marina 2015, i. m., 11.

rendkívül fiatal Lakner dacolt a *kollektív amnéziával*,⁶¹⁶ provokatív műve kellemetlen kérdések megfogalmazására, a múlttal való szembenézésre sarkallt, az egyén felelősségére kérdezett rá – olyan problémákat érintett, melyeket kitöröltek a társadalmi nyilvánosság diszkurzív teréből. Lakner műve nemcsak a holokausz korát jeleníti meg, hanem a totalitárius társadalmakban élők létállapotát, a diktatúra hatásmechanizmusait is bemutatja: a propagandagépezet által manipulált, tette kész tömeg pszichózisát, s e tudathasadásos szituáció fenyegető légkörét.

A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1960) című festménynek legközelebbi párhuzama Gerhard Richter korai műve,⁶¹⁷ amely két évvel később, 1962-ben megfestette a szónokló Hitlert egy újságfotó nyomán,⁶¹⁸ a német társadalom hasonló problémáira rákérdezve. Dokumentarizmusa rokon Laknerével, ám nem elhanyagolható különbség, hogy az NDK-ból ekkor már az NSZK-ba emigrált Richter demokratikus közegben alkotott, s ennek megfelelően előbb állhatott művével a nyilvánosság elé, mint magyar pályatársa.⁶¹⁹ Richter – szintén fotóalapú – „kapitalista realizmusához” hasonlítható Lakner történelmi-társadalmi kérdéseket érintő realista festészete, ám az eltérő politikai kontextuson túl is szembetűnőek a különbségek: míg Richter a közelmúlt képeit kommentár nélkül mutatja fel, addig Lakner sajátos eszközökkel (címadással,

⁶¹⁶ A problémáról lásd Kertész Imre esszéit (pl. Előszó. In Uő.: *A száműzött nyelv*. Magvető, Budapest, 2001, 5–10.) és legújabbban György Péter könyvét: *Apám helyett*. Magvető, Budapest, 2011.

⁶¹⁷ Szintén fontos párhuzamnak tekinthető Major János művészete, a zsidó identitás és a traumatikus múlt kérdéseit vizsgáló alkotásai, például az *Anyám, született Morberger Friderika* (1960) című, Lakner festményével egyidejű rajz (vö. Véri Dániel: *Major János (1934-2008). Monográfia és oeuvre katalógus* 2016, i.m., 126–130.), amely szintén fotóelőképét követ.

⁶¹⁸ Gerhard Richter: *Hitler*, 1962, olaj, vászon, 110 × 130 cm (catalogue raisonné: 3, megsemmisült) – a mű Richter nagyszabású gyűjteménye, a személyes fotókat és újságkivágásokat egymás mellé rendelő *Atlas* egyik darabjának felnagyítása és megfestése. A holokausszal és a háborús múlttal való szembenézés másik fontos példája Richter művészetében az *Onkel Rudi* (1965, olaj, vászon, 87 × 50 cm), amelyen a művész nagybátyja katonai egyenruhában jelenik meg, a „család nácija” szerepét betöltve (ehhez lásd Storr, Robert: *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*. The Museum of Modern Art, New York, 2003, 57–58.). A mű a múlttal való elszámolás jelentőségére utal, s objektivitása ellenére is rendkívül személyes jellegű, hiszen a családi mikrotörténet tükrében mutatja be a történelem eseményeit. (Szintén a náci múltat tematizálja a *Herr Heyde* [1965, olaj, vászon, 55 × 65 cm, magántulajdon].) Tán nem mellékes megjegyeznünk, hogy Lakner mind a fotóhasználat, mind a holokausszal tematizálása tekintetében megelőzte Gerhard Richtert.

⁶¹⁹ Gerhard Richter 1961-ben települt át az NDK-ból az NSZK-ba. A *Hitler* című festményt 1964-ben mutatták be Gerhard Richter, Konrad Lueg és Sigmar Polke a wuppertali Galerie Parnass kertjében rendezett közös kiállításán, amely *Vorgartenausstellung* néven vált ismertté. (Gerhard Richter nem sokkal később – nem tudni, miért – megsemmisítette a provokatív festményt; ennek ellenére a művet a mai napig számon tartja oeuvre-katalógusában.) A mű történetéről lásd: Stefan Gronert: *Art History as Art: A Survey*, in: *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*, 2010, i.m., 127–128. (Richter korai művészetének politikai kontextusáról lásd még ugyanebben a kötetben: Eckhart J. Gillen: *Painter without Qualities: Gerhard Richter's Path from Socialist Society to Western Art System, 1956-1966*, i. m. 63–89., illetve John J. Curley: *Gerhard Richter's Cold War Vision*, i. m. 11-35. – ez utóbbi tanulmányban figyelemre méltó a náciizmust tematizáló, expresszív, mégis fotóalapú, 1962-es *Erschießung* című Richter-festmény említése is.)

motívumátírással, a színek „áthangolásával”, művészettörténeti referenciák komplex alkalmazásával) „kommentálja” a dokumentumfotón rögzített látványt. A következőkben azt vizsgálom, hogy Lakner miképp értelmezi át a fotó-előképet, és ezáltal milyen „retorikát” alkalmaz a festményén.

II.1.4.3. A varrólányok némasága (Műértelmezési kísérlet)

II.1.4.3.1. A láthatatlan rétor (Képretorikai megjegyzések)

Lakner festménye egy ismert klasszikus képtípus, a csoportportré továbbgondolásának tekinthető. Szabadi Judit alapvető Lakner-tanulmányából tudható, hogy a művész akkoriban a festményt „Frans Hals-os csoportkép”-ként emlegette.⁶²⁰ S csakugyan, a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* kompozíciója Frans Hals csoportképeihez, elsősorban *A haarlemi aggok menhelyének előjárónői*hez (1664)⁶²¹ [58. kép] áll a legközelebb.⁶²²

Alois Riegl a holland csoportportréről szóló híres könyvét⁶²³ interpretáló tanulmányában Max Imdahl Rembrandt és Frans Hals képépítő logikáját szembesítette, s nem véletlen, hogy épp ez a késői Hals-festmény volt az egyik választott példája.⁶²⁴ Imdahl fontos distinkcióval egészítette ki Riegl fogalomtárát: két ábrázolási minőséget különböztetett meg, a *(be)rendezést* (Regie) és a *struktúrát* (Struktur). Míg a berendezés a festmény szcenikai teljesítményére, az ábrázolt tárgyak egymás melletti elrendezésére, a kompozícióra mint jelentésteli, tárgyas konstellációra vonatkozik, addig a struktúra a képfelület tárgyi jelentést nem hordozó képi potenciálját határozza meg. Az előbbi az *újrafelismerő*, az utóbbi a *látó látás* aspektusából határozza meg a festményt.⁶²⁵ Imdahl

⁶²⁰ Szabadi Judit i. m. 118.

⁶²¹ Frans Hals: *A haarlemi aggok menhelyének előjárónői*, 1664, olaj, vászon, 170,5 × 249,5 cm, Frans Hals Museum, Haarlem.

⁶²² Lakner felismerte a megtalált dokumentumfotóban a holland barokk csoportportrék képi sémáját, s ezt művén tematizálja is (ennyiben – a festményen jelentősen átdolgozott – fotóelőkép kiválasztása tudatosnak, s festői értelemben is átgondoltnak tekinthető) – ez a referencia határozza meg a festmény – későbbiekben vizsgált – „képi retorikáját”.

⁶²³ Alois Riegl: *Das holländische Gruppenporträt*. Wien, 1931.

⁶²⁴ Max Imdahl: Regie und Struktur in den letzten Gruppenbildnissen von Rembrandt und Frans Hals (1962). In Uő.: *Zur Kunst der Tradition. Gesammelte Schriften*. Bd. 2. (3). Hrsg. Winter, Gundolf. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 385–396.

⁶²⁵ Imdahl kifejezéseihez lásd pl. Max Imdahl: Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis von Bildautonomie und Gegenstandsehen. In Uő.: *Bildautonomie und Wirklichkeit*. Mäander Verlag, Mittenwald, 1981, 9–50.

fontos megfigyelése az volt, hogy a Riegl által némiképp leértékelt Frans Hals⁶²⁶ festői teljesítményének a lényege nem a scenikai elrendezésben, hanem a különböző térsíkokat egymás mellé rendelő képfelület strukturális komplexitásában állt. A mély tónusú „háttér” és a ruhák feketéjével konfrontált világos kézfejek, arcok és gallérok dialektikája jelentheti a reliefszerű halsi felület struktúrájának lényegét.

Lakner festménye strukturális tekintetben Frans Hals csoportképeivel rokonítható.⁶²⁷ Az asztal köré ültetett figurák nem rendeződnek koherens csoporttá: nem kommunikálnak, takarják egymást. Lakner látszólag dekoncentrálja a csoportot, mely a képfelület alsó kétharmadában reliefszerűen terjeszkedik – a figurák mintha nem tartoznának össze. Csak a monotonon ismétlődő ölbe tett karok széttartó görbéinek hasonlósága, illetve a (látszólag) fekete-fehér⁶²⁸ egyenruhák éles kontrasztjainak, – állati fogazathoz hasonló – hegyes alakzatainak ritmikus ismétlődése teremt az alakok között virtuális kapcsolatot. Az identitás nélküli figurák mintha egyetlen nőalak mutációi lennének – végtelenül sokszorosíthatók;⁶²⁹ nincs saját karakterük, ábrázolásuk nem portrészzerű. A Lakner-kép lényegi eltérése azonban Frans Halsétól nem ebben áll, hanem abban, amire Pernecky Géza hívta fel a figyelmemet: „Lakner képe ismétli a Frans Hals-i fekete-fehér drámát (azért írom, hogy drámát, mert Frans Hals csoportképei is olyanok, mintha egy, a széthúzandó függöny mögött a színpadra tett szereplőkből beidomított »élőképet« prezentálna a művész). No, de ez a fekete-fehér dráma itt meg van toldva azzal a sárgával, ami úgy vijjog a kép háttérében, mint egy sziréna.”⁶³⁰

Lakner felidézi Frans Hals festményeinek (a mély teret felülíró képsíkot hangsúlyozó, fény-árnyék kontrasztok ritmikus ismétlődésére építő) struktúráját, ám felül is írja azt a nápolyisárga irreális, definiálatlan közege által. Míg Hals csoportportréinak figurái leggyakrabban a mély tónusú,⁶³¹ majdnem fekete háttérhez asszimilálódnak, addig Lakner a fekete-fehér ellentétre épülő reliefszerű struktúrát az attól élesen elütő nápolyi sárgával keretezi – „Van ebben a három színben együtt valami kibírhatatlanul kemény és

⁶²⁶ Vö. Riegl 1931 i. m. 243. skk.

⁶²⁷ Mint később látni fogjuk, scenikai, képretorikai megoldása (az imdahli értelemben vett „regie”) pedig Rembrandt csoportportréihoz kapcsolja.

⁶²⁸ Ha a képfelületet alaposabban szemügyre vesszük, rádöbbenünk, hogy a feketének látszó szoknyák valójában mélykék és umbra árnyalatúak – az összbenyomásunk mégis fekete marad.

⁶²⁹ Akár később Lakner *Metamorfózisának* montázsszerűen egymás mellé rendelt, egy-egy fázist reprezentáló figurái – ennyiben és a fotografikus problémafelvetés tekintetében a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* Lakner későbbi, filmnyelvre reflektáló montázskompozícióit előlegezi.

⁶³⁰ Pernecky Géza e-mailje Fehér Dávidnak, 2011. március 19.

⁶³¹ Amikor Frans Hals világosabb háttérszínt választ, az rendre neutrális tónusú, mely nem alkot éles kontrasztot az „előtérben” lévő csoporttal. (Pl. Frans Hals: *A haarlemi Szent György lövészek tisztjeinek és tiszthelyetteseinek csoportképe*, 1639, olaj, vászon, 218 × 421 cm, Frans Hals Museum, Haarlem.)

agresszív”⁶³² – folytatja Perneczky. Lakner tehát nem pusztán egy ikonográfiai toposzt (varrólány), hanem egy képi sémát (Frans Hals-i csoportportré) is kifordít, sőt brutalizál. Az agresszivitás így válik képileg manifesztté.

A festmény azonban nemcsak Frans Hals képeinek struktúráját idézi fel és írja át szürreális vízióvá, hanem a csoportportréknak egy másik típusát is követi – Hals *A haarlemi aggok menhelyének előljárónői* című festménye is ebbe tartozik. A bal oldalon ülő nő magyarázó gesztusa és szólásra nyíló szája arra utal, hogy épp a többiekhez beszél, a többiek pedig őt hallgatják. A festmény tehát beszéd és hallgatás, akció és reakció dinamikáját is ábrázolja. A láthatatlan hang megjelenítése a legnagyobb festői kihívások közé tartozik.⁶³³ A probléma legismertebb megoldása Rembrandt *Doktor Tulp anatómiája* (1632),⁶³⁴ melyen az előadót körülvevő hallgatóság expresszív mimikája, gesztusai dramatizálják a képen ábrázolt retorikus beszédhelyzetet.⁶³⁵

A Varrólányok Hitler beszédét hallgatják is egy ilyen retorikai beszédhelyzetet jelenít meg: a festményen látható csoport egy beszédet hallgat. A figurák elszigeteltsége, a gesztusok hiánya azzal is magyarázható, hogy a hangra figyelnek, a csoport középpont nélkülsége, a belső egység⁶³⁶ látszólagos hiánya pedig épp abból adódhat, hogy a beszélő nem látható. A varrólányok nem valakire, hanem a mindent betöltő éteri hangra figyelnek, melynek a kompozíció egészét uraló tükör-hangszóró-motívum válik a képi megfelelőjévé: ez az egyetlen motívum, amelyet Lakner toldott a fotó előképhez. A falon eredetileg egy holland zsánerkép reprodukciója függött, a csoportportré Frans Hals-i konvencióinak megfelelően – ha valamilyen motívum felbukkan ugyanis Hals zárt teret ábrázoló csoportporéinak hátterében, az leggyakrabban egy festmény (így *A haarlemi aggok menhelyének előljárónői* is) vagy egy tájra nyíló ablak.⁶³⁷ Lakner azonban a Van

⁶³² Perneczky Géza uo.

⁶³³ Lásd Rényi András: Az ékesszóló kép. Adalékok Rembrandt prédikátorportréinak retorikájához. *Új Művészet*, XV. évf. 11. sz. (2004. november) 4–8.

⁶³⁴ Rembrandt: *Doktor Tulp anatómiája*, 1632, olaj, vászon, 169,5 × 216,5 cm, Mauritshuis, Hága.

⁶³⁵ Vö. Alois Riegl 1931 i. m. 182. skk.; magyarul: Alois Riegl: Rembrandt csoportképfestészete. Ford. Adamik Lajos. In Uő.: *Művészettörténeti tanulmányok*. Balassi, Budapest, 1998, 174. skk.; Max Imdahl: Sprechen und Hören als szenische Einheit. Bemerkungen im Hinblick auf Rembrandts „Anatomie des Dr. Tulp”. In Uő.: *Zur Kunst der Tradition*. i. k. 457–474.

⁶³⁶ A belső egység és a külső egység Alois Riegl a holland csoportportréra alkalmazott fogalmai: a belső egység a képen ábrázolt csoporton belüli egységre (a kép kompozicionális koherenciájára) utal, a külső egység pedig a befogadó és a festmény közötti „egységre”, összhangra (a csoportportrék konvencionális, „albertiánus” kitekintő figurája a külső egység megteremtésének legismertebb képdramaturgiai eszköze) – ennyiben Riegl felvetése recepcióesztétikai jellegű is.

⁶³⁷ Pl. Frans Hals: *Szent György lovászok lakomája*, 1616, olaj, vászon, 175 × 324 cm, Frans Hals Museum, Haarlem. (A távolba nyíló, mélységet feltáró ablak a zárt belső tér közelségét dramatizáló konvencionális motívum, igen gyakori a korai németalföldi festészetben, például Robert Campinnél vagy az itáliai reneszánsz portréfestészetében.)

Eyck híres alkotásáról ismert domború tükör motívumát választja,⁶³⁸ melyet a festmény függőleges szimmetriatengelyére, egy a fejek által kijelölt háromszög csúcsára helyez. A domború tükör több a festmény térrendjét kifordító elemnél, s több a reálist abszurdba fordító karkai festmény átfordításokra építő logikájának metaforájánál is.⁶³⁹

Sajátos, kétértelmű motívum, ahogy erre már S. Nagy Katalin is felhívta a figyelmet:⁶⁴⁰ egyszerre nézhető hangszórónak és tükörnek. Hangszóróként a csoportkép belső egységéért, tükörként pedig a külső egységéért szavatol. Egyszerre két szerepet tölt be: a rétorét, amennyiben a hang forrása (ez a csoport összegyűlésének voltaképpen oka), és egy másik – a holland csoportportrékról szinte elmaradhatatlan – „albertianus” figuráét, amely kitekint a képből a befogadó terébe, mintegy reflektálva arra, hogy a festmény szemlélője is a beszéd szem- és fültanúja.⁶⁴¹

A domború tükör egy szemhez hasonlít, mely szuggesztíven tekint a befogadóra, mintegy invitál a „részvételre”, ám tükörként az önmagunkkal való szembenézésre (önreflexióra) is szólít, hisz a saját tekintetünket tükrözi vissza.⁶⁴² A hangszóró-tükör „aktívan megszólítja” a kép előtt állót és a képen látható csoport tagjait is – sajátos képretorikai alakzat tehát, hasonló szerepe van, mint Van Eyck tükörének, ám Lakner festményén új jelentésárnyalatokkal telítődik, hisz fenyegető szemként uralja kompozíciót, fémes csillogása, mechanikus jellege elidegenítő hatású.⁶⁴³ Formája a

⁶³⁸ A tükörmotívum a kép képiségére utaló önreflexív elemként is értelmezhető. Vö. pl. Hans Belting: *Das Gemälde als Fenster und Spiegel*. In Uő.: *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in der Niederlanden*. Beck, München, 2010, 149–165. (első kiadás: München, 1994). Nota bene, Laknernek több művén is megjelenik a domborútükör-motívum: egy korai (1952-re datált) rajzán egy Van Eyck *Arnolfini házaspárának* (1434) szobabelsőjét követő stúdium, mellette egy domború tükörbe komponált önarcképtanulmány jelenik meg, mely Van Eyck mellett Parmigianino híres bécsi önarcképére is utal (1524 k.). A domború tükör később a *Politechnikai szertárszekerény* (1962–1964) című festményen is megjelenik.

⁶³⁹ Kemény Gyula a feszítőszéleken maradt korábbi eredetű színtörödékek, valamint az átfestéseken is átütő festékhányos sérülések alapján arra következtetett, hogy Lakner a festmény háttérét némileg átdolgozta, a festmény eredetileg közelebb állhatott a fotó előképhez. A két legfontosabb „irrealizáló” képdramaturgiai elem, a domború tükör és a nápolyisárga háttér egy későbbi fázisban került a festményre. (Lehetséges, hogy akkor, amikor Lakner a festményt 1970-ben „restaurálta”. – Kemény Gyula szóbeli közlése, illetve lásd a kép restaurálási dokumentációját.) (Szintén a restaurálás során derült ki, hogy a festmény eredetileg minden oldalon néhány centiméterrel nagyobb méretű lehetett, mint a jelenleg.)

⁶⁴⁰ Vö. S. Nagy Katalin i. m. 38.

⁶⁴¹ Riegl szerint Rembrandt forradalmi tette volt, hogy egyre redukálta a képről kitekintő alakok számát.

⁶⁴² Ez a problémafelvetés rokon a Lakner által felhasznált fénykép eredeti kontextusával: a *Magnum* tematikus száma a németek saját múltjukkal való szembenézéséről szól.

⁶⁴³ Analógiaként felmerülnek a rádió politikai konnotációkkal bíró, ugyanakkor technikai jellegére is reflektáló képzőművészeti ábrázolásai. Ezek között különlegesnek számít a „1924 18/V” című mappa, melyet Bauhaus-mesterek készítettek Walter Gropius 41. születésnapja alkalmából. A művészek (Paul Klee, Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy László, Vaszilij Kandinszkij, Lyonel Feininger, Georg Muche) John Graudenz a *Vossischen Zeitung* 1924. május 11-i számában megjelent fényképére készítettek egy-egy parafrázist: a fotón egy ablakban elhelyezett rádió látható, melyen az 1924-es német választások eredményét mondják be – az ablakban tekintélyes tömeg gyülekezik, az emberek az eredményeket hallgatják. (*Mappe für Walter Gropius „1924 18/V”*, 47,5 × 32,4 cm, Bauhausarchiv, Berlin, ltsz.: 7440/1-8.; vö. Wagner, Christoph: „Subtexte”: Die Mappe für Walter Gropius „1924 18/V”. In: Patrik Rössler

Joseph Goebbels utasítására propagandisztikus céllal kifejlesztett Volksempfänger (néprádiók) kör alakú hangszóróját is idézi.

Kemény Gyula, a kép restaurálása során még ennél is merészebb megállapítást tett: „Nézetem szerint itt már nem hangszóróról, és nem is tükörről van szó, hanem arról az alattomosan lesben álló személytelen szemről, ami maga a fényképezőgép lencséje. A fotóalapú kép belső logikája ezt a feltevést támasztja alá. A száraz tárgyiassággal ábrázolt csoportképhez ez a szenvtelen objektivitással látó – és közvetítő – »szem« adekvát. Farkasszemet nézve egy kiszámíthatatlan expozíciós időre állított blendével, a művet szemlélő is valóságos interaktív viszonyba kerül a képi szituációval.”⁶⁴⁴ A motívum tehát a pillanatot örökkévalósággá dermesztő objektív szemeként is nézhető, mely egy újabb kiazmushoz vezet, hisz az objektív nem a varrólányokat fényképezi, hanem minket: a befogadót magát „lövi le”. Az objektív – a médiumelméleti, fotóelméleti szakirodalom szerint is – fegyverhez hasonlítható eszköz (gondoljunk Antonioni *Nagyításának* híres jeleneteire), melynek a lefényképezett objektum totálisan kiszolgáltatott: Lakner vérfagyasztó gesztusa abban áll, hogy az objektívet mint sajátosan értelmezett puskacsövet a befogadó felé fordítja, s ezzel hasonlóan kiszolgáltatott helyzetbe hozza, mint a motívumnak alárendelt, elembertelenedett varrólányokat. Sajátos, önreflexív, médiumkritikai gesztus, mely a dokumentarista fényképezés elidegenítő *objektivitására* és az ezt követő festett kép ontológiai státusára, illetve az előre beállított (mintegy időzített bombaként villanó) kamera előtt álló szubjektum kiszolgáltatott helyzetére is reflektál. (Emlékezzünk Susan Sontag megállapítására: „a fénykép az embert tárggyá minősíti át, s ez a tárgy jelképesen birtokba vehető”.⁶⁴⁵)

A tükör tehát egy hatalmas szem, olyan, mint a Lakner egy évvel később festett *Laterna Magicájának* [60. kép] centrumában lévő, nagyító által felnagyított, a befogadóra irányuló óriás-tekintet. A festmény széken ülő figuráját magát is egy (vetítógépként is nézhető) kamera figyeli, a *voyeur* és a *megfigyelt* szerepe folyton cserélődik, épp úgy, ahogy Lakner későbbi remekművén az *Önarckép önkioldóval* (1970) [205. kép] című monumentális festményen, melyen az anyaszült meztelenre vetkőzött művész szolgáltatja ki magát az objektív tárgyasító tekintetének, mindeközben elsötétített szemüvege mögül

Hrsg.: *Bauhauskommunikation: Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit*. Mann Verlag, Berlin, 2009, 161–170., a 4. lábjegyzetben további irodalommal. Lakner külön tanulmányt igénylő technikafelfogása persze radikálisan eltér a Bauhaus technikai optimizmusától. (Ezúton is köszönöm Topor Tündének, hogy a meglepő analógiára felhívta a figyelmemet!)

⁶⁴⁴ Kemény Gyula e-mailje Fehér Dávidnak, 2011. április 14.

⁶⁴⁵ Susan Sontag: *Platón barlangjában*. Ford. Nemes Anna. In Uő.: *A fényképezésről*. (eredeti kiadás: New York, 1977.) Európa, Budapest, 2007, 26.

ránk tekint. A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című festmény mindent látó szeme, időzített fényképezőgépe tehát messzire vezet – az olykor látható, olykor láthatatlan objektív Lakner művészetében a diktatúra személytelen hatalmának kísérteties emblémájaként tér később is vissza.

A tükör-hangszóró-szem-objektív motívumának nincs tehát rögzített, végérvényes olvasata – „homoním képi alakzatnak”, „képi homonímiának” tekinthető, melynek épp a (produktív) többértelműség a lényege: hangszóróként a rétort helyettesítő elem, tükörként a csoportportré külső egységét garantáló motívum, objektívként pedig ráadásul a befogadót megszólító, megfélemlítő, ugyanakkor a kép ontológiai státusára is reflektáló, sajátos önreflexív motívumként is értelmezhető.

A *Varrólányok* tükör-hangszóró-szem-objektívvel jelölt rétora láthatatlan és megfoghatatlan – beszéde a kinyilatkoztatáshoz hasonlít. A hallgatóknak nincs módjuk a közbeszólásra, a reagálásra, ki vannak szolgáltatva a felülről jövő hangnak. Lakner radikálisan átírja a beszédet ábrázoló csoportkép sémáját: félelmetes élőképpé változtatja azt, melyben a hallgatóság a hatalom eszközévé degradálódik – ahogy Perneczky Géza rendkívül pontosan fogalmazott: „A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* fő mondanivalója az embereket szenvtelen automatákká merevítő félelem. Ebből még sok volt aktuális a festmény megalkotásának idején is, noha Lakner már akkor úgy járt el, hogy azzal adott a képnek súlyt, hogy felnagyította a rémületet.”⁶⁴⁶

Így válik a csoportportréból rémlátomás – a *félelem panoptikuma*, melynek viaszbábhöz hasonló, mozdulatlan dermedt torz lényei egy láthatatlan tekintetnek vannak kiszolgáltatva. Lakner felidézi a csoportportré Frans Hals-i „struktúráját” és rembrandti „elrendezését”, ám előképeit finom módosításai által szürreális vízióvá változtatja – festményének annyi köze marad a holland csoportképekhez, mint varrólányainak Guido Reni mennyei varróiskolájához.

II.1.4.3.2. A realitás illúziója (A kontextusról)

„Elgondolkoztató, hogy Lakner e művét a Fiatalok Stúdiójának (sic!) az évi kiállításán szándékozott bemutatni, s keserű meglepetésére szolgált, hogy a zsűri elutasította. Mai szemmel nézve nem csoda, hiszen a kép stilisztikájában és tartalmában is mint egy esztétikai-politikai statement nyilatkozik meg. Látszólagos semlegessége vádló,

⁶⁴⁶ Perneczky Géza e-mailje Fehér Dávidnak, 2011. március 19.

mélységes gúnnal terhes. Egyértelműen von párhuzamot a Harmadik Birodalom és a szocialista realizmus művészetének stílusa és tartalma között, a »hétköznapi fasizmusnak«, a kispolgár manipulálhatóságának hasonlóságáról szól. Lakner [...] valószínűleg ez esetben a német fasizmus kritikájának szánta festményét. [...] Valószínűleg nem tudatosodott benne a mű kétféle értelmezhetősége. (Ha nem így lett volna, bizonyára a »A Május 1 Ruhagyár varrónői Kádár elvtárs beszédét hallgatják« címet adta volna festményének, ami talán a zsűri meglegedését váltotta volna ki.)⁶⁴⁷ – írta Brendel János Lakner László magyarországi művészetét feldolgozó könyvében a festmény „kettős értelmezhetőségére” utalva. Megállapításai nemcsak a *Varrólányok*ra, hanem a művész későbbi alkotásaira is érvényesek,⁶⁴⁸ még ha abban a tekintetben feltehetően téved is, hogy e kétfenekűség ne lett volna Lakner részéről tudatos.

Feltételezésem szerint ugyanis Lakner nemcsak a holland csoportportré strukturális és kompozicionális logikáját idézi fel és írja át, hanem a szocialista realista munkásábrázolások sémáit is.⁶⁴⁹ A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* ugyanis munkásábrázolás, s mint ilyen nem áll egyedül Lakner ekkori művei között: idesorolható például az *Építkezés* (1959) [39. kép], a *Hajógyári munkások* (1960) [32. kép], a *Manufakturális nyomda* (1960) [34. kép] és *A konzervgyártás kezdetei* (1961) [59. kép] is. Lakner ironikus mentalitását remekül példázza *A konzervgyártás kezdetei* című festmény esete. A mű egy pályázatra készült, Lakner felhasználta a kiírásban megadott „szocialista” címet, ám azt ironikusan visszavezeti a modern konzervgyártás – és a szocializmus – előtti időkbe, a korai németalföldi festészet korába (akárcsak a *Varrólányok* és a *Manufakturális nyomda* esetén is németalföldi referenciákat használt), egy sajátosan abszurd konstellációt teremtve.

Helytelen Brendel következtetése, miszerint egy egyszerű címváltoztatás elfogadhatóvá tette volna a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című festményt, hisz az nemcsak a címe okán vált provokatívvá,⁶⁵⁰ hanem az ábrázolás mikéntjéből következő világkép és művészetfogalom miatt is.

⁶⁴⁷ Brendel i. m. 18–19.

⁶⁴⁸ Lakner műveinek kettős olvasatához lásd Beke László elemzését: A szocreál különös utóélete. In György Péter – Turai Hedvig szerk.: *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*. Corvina, Budapest, 1992, 113.

⁶⁴⁹ Tán véletlen egybeesés, hogy Szentjóbý Tamás 1975-ös *Kentaur* című filmje – mely szintén sajátosan fordította ki a szocialista munkásábrázolást – ugyancsak varrólányokkal indul. (A kontextus, a médium és a prezentáció mikéntje persze radikálisan más itt, mint Laknernél, figyelemre méltó azonban, hogy Szentjóbýnál is felülírt közhelyként idéződik fel a varrólánymotívum.)

⁶⁵⁰ Az persze kétségtelen, hogy Lakner művének interpretálását alapvetően meghatározza a provokatív, politikai konnotációjú címadás, illetve a mű előtörténete (miszerint egy náci propagandaképet követ). S persze csakugyan elgondolkodtató, miképp viszonyulnánk Lakner művéhez, ha neutrális címe lenne...

Aradi Nóra, a korszak szocialista realizmust propagáló kritikusa a következőképp jellemezte Lakner László és ún. „szürnaturalista” társainak műveit,⁶⁵¹ „...amelyek szemléletükben rendkívül problematikusak. Egy fiatal művészcsoport munkáiról van szó (egyik-másik alkotás már szerepelt az 1961-es év némely kiállításán), amelyeken a káosz, a morbiditás, a rendezetlenség, a *ráció minden lehetőségének a hiánya* [kiemelés F. D.] tűnik szembe.”⁶⁵² Másutt szintén Aradi Nóra a következőképp jellemzi ezeket a művészeket: „Nem érdektelen probléma, hogy miért növekedett meg ugrásszerűen a népszerűsége [...] olyan művészi törekvéseknek, amelyek *irracionálisnak* [kiemelés F. D.] látják a valóságot, s amelyek szerint értelmetlen, hiábavaló minden emberi küzdelem.”⁶⁵³

Lakner munkásábrázolásai a szocialista realista esztétika diametrális ellenpontjainak tekinthetők,⁶⁵⁴ hisz Lakner nem idealizál, hanem démonizál, a realitást irreálissá írja át. Míg a „szocialista realista” művészek a dokumentum hitelesebbé

⁶⁵¹ A „szürnaturalizmus” kérdéséhez lásd Pernecky Géza 1966-os, a mai napig alapvető írását: A magyar „szür-naturalizmus” problémája i. k. 78–102.

⁶⁵² Aradi Nóra: A IX. kiállítás zsűrizésének (sic!) munkájáról. In *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból. 1945–1975.* Összeállították az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának munkatársai. Corvina, Budapest, 1976, 254. (első megjelenése: *Művészet*, 1962. 5. sz. 4–7.)

⁶⁵³ Aradi Nóra: Gondolatok művészetünkről. Szocialista realizmus – szocialista közösség. In *Kritikák és képek* i. k. 266. (első megjelenés: *Magvető Almanach*, 1964. 2. sz. 251–262.)

⁶⁵⁴ A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* esetén persze nem pusztán a szocialista realizmus, hanem a nemzetiszocializmus (a szocreálhoz hasonló) hivatalos festészetének a kritikus kifordításáról, megkérdőjelezéséről is beszélhetünk – Lakner „elfajzott” szürrealista képe radikálisan írja át a rádió „kinyilatkoztató” szónokot hallgató munkások ikonográfiai sémáját, mely a totalitárius társadalmak propagandaművészetének közhelyszerű eleme volt (Lakner műve ennyiben nem egy partikuláris történeti korszakot, hanem a diktatúrát mutatja be). A nemzetiszocializmus legismertebb ilyen példája Paul Mathias Padua (Hitler híres propagandafestője) *Der Führer spricht* (1939) című, a maga idején közismert festménye volt, melyen az asztal körül ülő (paraszti származású) figurák a fejük fölötti polcon lévő rádióból Hitler beszédét hallgatják – a rétor maga egy a falra tűzött képen jelenik meg a rádió ikermotívumaként. Padua festménye a propagandisztikus, manipulatív művészet („transzpárens”, didaktikus) retorikáját példázza, melyet Lakner irracionális, démoni szürrealizmusa az ellentétébe fordít – a hatalom nála többé nem oltalmazó, hanem fenyegető. Míg Padua műve maga is része a diktatúra manipulatív vizuális „gépezetének” (emlékezzünk a korszak propagandaplakátjának feliratára: „*Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger*” – a plakáton a felülről fényképezett embertömeg egy hatalmasra nagyított rádiót hallgat), addig Lakner épp ennek mechanizmusait leplezi le festményén, s a befogadót reflexióra készíti. (Kétségtelenül Padua híres-hírhedt festménye tekinthető a Lakner-kép legközelebbi analógiájának – annak ellenére is, hogy Lakner a *Varrólányok* festése idején nem ismerte a művet –, ha a kifejezetten politikai tárgyú műveket vizsgáljuk – természetesen a *Magnumban* talált fotó előkép mellett, mely hasonló történeti-eszmei összefüggésrendszerbe helyezhető.) A nemzetiszocializmus képzőművészetéhez és Padua művéhez lásd pl. Hinz, Berthold: *Die Malerei im deutschen Faschismus – Kunst und Konterrevolution*. Hanser, München, 1974; Hinz, Berthold Hrsg.: *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*. Anabas-Verlag, Giessen, 1979; Müller-Mehlis, Reinhard: *Die Kunst im Dritten Reich*. Heyne, München, 1976; Meister, Jochen – Brantl, Sabine: *Ein Blick für das Volk. Die Kunst für alle*. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/102/pdf/DieKunstfueralle.pdf> (utolsó letöltés: 2011. május 8.). (Megjelent az azonos című kiállítás alkalmából: Haus der Kunst, München, 2006. június 14. – szeptember 3.)

tételért használtak fényképet,⁶⁵⁵ addig Lakner irreálissá teszi a felvételt, mintegy a realitás irreálisát nyomatékosítva. Szabadi Judit nem véletlenül írja épp a *Varrólányok* említése előtt: „Lakner szemlélete, tudata, hitvallása, alkotó módszere ekkoriban szürrealista volt; André Breton kiáltványai voltak a Bibliája, Max Ernst az ideálja”.⁶⁵⁶ Laknert (s ennyiben Aradi Nóra megállapítása pontosnak tekinthető) az emberi tudat (kafkai vagy freudi) irracionális, abszurditása, ha tetszik, morbiditása foglalkoztatja – a *Varrólányok* festésével szinte párhuzamosan Edgar Allan Poe látomásszerű rémtörténeteit illusztrálja, gondoljunk *Aranybogár* (1959) című festményére, mely ugyan Poe-ra utal, ám fémesen csillogó, rettenetes kitinpáncéljával akár távoli Kafka-allúzióknak is tekinthető.

A *Varrólányok* Hitler beszédét hallgatják rideg, dokumentarista szemlélete azonban jelentősen eltér a szürrealizmusétól. A realitás irracionálisának képe, mely az ötvenes-hatvanas évek idealizáló munkásábrázolásainak hamis retorikáját, a világ kiszámíthatóságába és kiismerhetőségébe vetett hitét fordítja visszájára, s persze Lakner egyúttal szakít a főiskolai mester, Bernáth Aurél impresszionisztikus oldottságával is.

Lakner asztaltársaságot fest, mint a szocreált sajátosan átíró, még bernáthian naturalista Csernus Tibor *A három lektor* (1955) című festményén, ám Lakner víziószerű asztali jelenete radikálisan eltér Csernusétól. Zombiszerű, deformált alakok, élettelenül lecsüngő, megkékült karok, melyeken mintha hullafoltok jelentkeznének. Naturalisztikusak, mégis irreálisak. Salvador Dalí volt képes hasonló mutatványokra legjobb festményein, ám Lakner felületei érzékeny megmunkáltak, Max Ernstre emlékeztető „szürnaturalista” bravúrmegoldásokkal.⁶⁵⁷ Joggal írta Pernecky Géza a hatvanas években Laknerről, hogy „a magyar festészet tradicionális természetelvűségét ad abszurdum vállalta, természetelvű lett az iróniáig, és ezzel az ironikus vagy sokszor

⁶⁵⁵ Vö. Zwickl András: „Copyright”. Eredeti és másolat problémája az ötvenes évek festészetében. In György Péter – Turai Hedvig szerk.: *A művészet katonái*. i. k. 64–65.

⁶⁵⁶ Szabadi i. m. 118. (Nota bene, Lakner maga szokta emlegetni A. T. Laktyionov az ötvenes években kultikusnak számító, *Levél a frontról* [1947, olaj, vászon, 225 × 115 cm, Tretyakov Képtár, Moszkva] című festményét, a fotóalapú festéssel való első találkozására utalva. – A szocreál és a hazai „hiperrealizmus” összefüggéseinek vizsgálata külön tanulmányt érdemelne.)

⁶⁵⁷ Közismert tény, hogy Lakner 1959-ben (a Műcsarnokban rendezett francia könyvkiállításon) kalandos úton hozzájutott Patrick Waldberg Max Ernst-monográfiájához (Paris, 1958), s ekkoriban már Salvador Dalí művészetét is ismerte. (Utóbbi Lakner László személyes közlése.) Csernus Tibor 1958-as párizsi útján ismerkedett meg Hantai Simon és Max Ernst sajátos felületkezelésével, amelyek az ún. „szürnaturalizmus” technikájához mintául szolgálhattak. Ennyiben megállapítható, hogy Lakner festménye, mint arra maga a művész hívta fel figyelmemet, a csoportportré Max Ernst-i továbbgondolása, referenciális erőterébe tartozhat Max Ernst híres csoportportréja is (*Au Rendez-vous des amis*, 1922, olaj, vászon, 130 × 95 cm, Museum Ludwig, Köln), melyen a történelem szürrealista montázként egymás mellé rendelt démonikus maszk-arcai a kietlen holdbéli tájban hasonlóan kísérteties csoportot alkotnak. (Lakner műve ennyiben a Max Ernstet követő Renato Guttuso későbbi, 1976-os *Caffè Greco*-kompozíciójával is rokonítható.)

szürrealisztikus módon kétértelmű eljárással mégis többet adott, mint a kommersz »munkafestők« vagy csendéletezők”.⁶⁵⁸

„1960 márciusában véletlenül a kezembe akadt Budapesten a *Magnum* nevű magazin egyik száma,⁶⁵⁹ melyben a Hitler-korszak anonim felvételei voltak reprodukálva. Különösen a »Führer beszél / 1942« tűnt ily módon abszurdnak – talán a nyilvánvalóan szabványszerű egyenruha, talán a kövé dermedt arcok, vagy a színek hiánya miatt? –, olyannyira, hogy úgy döntöttem, haladéktalanul megfestem a fényképet. Ez akkoriban »kockázás«, vetítés és bármiféle technikai segédeszköz nélkül történt. Nem »művészetet« szerettem volna ezzel létrehozni, hanem valamit egyszerűen megállapítani – vagy tán valamit feltárni. A fotó eredetileg fekete-fehér volt, ezzel szemben én színes festményt festettem.”⁶⁶⁰ – így emlékezett vissza Lakner a festmény készítésének körülményeire 1974-es *Gesammelte Dokumente* című, az aacheni Ludwig Múzeumban rendezett kiállításához kapcsolódó katalógusában.

Lakner azt állítja, hogy nem „művészetet” szeretett volna létrehozni, hanem egy szituációt felmutatni. A festmény a „klasszikus művészetből” ismert motívumokat és kompozicionális megoldásokat idézi, és a szocialista realizmusnak is különös módon fordítja ki bizonyos közhelyeit. Utal a „művészetre” mint olyanra, ám mégsem „művészetnek készült”, mintegy nyomtatékosítva, hogy a „felmutatott” traumatikus tapasztalat nem esztétizálható. Az esztétikumtól és az esztétizálástól való viszolygás Lakner alkotói attitűdjének már ekkor meghatározó sajátossága, s ezt az itt felidézett klasszikus előképekkel való összevetés igazolja a leginkább.

Ám valami ennek mégis ellentmond: a képfelület megformálásában rejlő érzéki potenciál. A néhol ujjbeggyel modellált arcok, pengével visszakapart formák, fésűvel karcolt vonalak, az olykor impastószerűen kitüremkedő, máskor hártavékony festékrétegek festői gazdagsága relativizálja a dokumentarista szenvtelenséget. Ahogy a különös, abszurd színkezelés is:⁶⁶¹ kék, zöld, narancs, okker, barna egymás mellett egy tenyérnyi részleten. Egy-egy élénk színfolttra ott bukkanunk, ahol a legkevésbé

⁶⁵⁸ Perneczky Géza i. m. 84–85.

⁶⁵⁹ A magazin valójában 1960 áprilisában jelent meg: *Haben die Deutschen sich verändert? Magnum*, April 1960, 52.

⁶⁶⁰ *Laszlo Lakner. Gesammelte Dokumente. 1960–1974.* i. k., o. n.; (újraközölve: *Laszlo Lakner. Gesammelte Dokumente. 1960–1974.* Thomas Deecke Hrsg., kat. Overbeck-Gesellschaft E. V., Lübeck, 1975, o. n.).

⁶⁶¹ Bizonyára nem véletlen, hogy Lakner nyilatkozatában hangsúlyozza a fénykép színtelenségét és festménye színességét.

számítanánk rá – a felület kiszámíthatatlan játéka, mely a szürrealisták által használt automatikus íráshoz hasonlatos: öntudatlan, irracionális tartalmakat fed fel, s egy olyasféle belső szabadság ikonikus kifejezésévé válik, melynek a mű épp az elérhetetlenségét teszi tárgyává. Felszabadult, expresszív – „elfajzott” – festészet, melynek felülete az anyaggal való önfeledt küzdelemnek állít emléket. Pillanatnyi, álmódott szabadság. Sajátos vizuális retorika, mely Lakner több kortársánál⁶⁶² fellelhető, ám senkinél sem nyer ilyen erőteljes (mégis áttételes) politikai jelentést. Ahogy az alkotói módszer latens politikumáról a festmény anyagi minőségeit közvetlen közletről vizsgáló Kemény Gyula írt: „Ha intuitív módon próbáljuk követni, s átélni az alkotás módszerét, szembeötlő, hogy a művész a spontán gesztusai révén megannyi vizuális meglepetéssel kápráztatta el magát, amiben akarva-akaratlanul is szublimálta a »szabadság« megélésének örömét – a vasfüggönyön innen. A *Varrónők* is a spontán gesztusok tucatnyi variációjának szövevénye: a festőkéssel, ujjbeggyel vagy ronggyal elkent, irizálva keveredő színek, a festékbe karcolások, mindez együttvéve a festői leleményben manifesztálódó szabadság – miközben ennek az ellenkezőjéről szól a mű. (Túlzás, de majdnem olyan abszurd, mint amikor Radnóti a haláltáborban írta a klasszikus időmértékes verseit.)”⁶⁶³

A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* – ha nem is teljesen társtalan Lakner korai művészetében – az első alkotói periódus kétségtelen csúcsteljesítményének tekinthető, s a hatvanas évek eleji magyar festészetben sem találni ehhez hasonlóan szuggesztív politikai indíttatású víziót.

A mű Lakner életművében több szempontból is programadó jellegű: a kísérteties a groteszkkal elegyítő, látomásos festményei, a – korábban említett – *Metamorfózis (Várakozók – példázat)* (1964–1967) [123. kép] és az *Engedelmesen* (1966) [130. kép] tekinthetők a *Varrólányok* igazi folytatóinak, s a munkásábrázolás szocialista realista zsánerét középpontba helyező, ironikus, fotóalapú festményei⁶⁶⁴ is kapcsolódnak problematikájához. A holokauszt traumája mint egzisztenciális tapasztalat később Lakner

⁶⁶² Például Csernus Tibornál, Gyémánt Lászlónál, Szabó Ákosnál, Korga Györgynél, Kóka Ferencnél vagy néhány évvel később a Laknert ekkor példaképként követő fiatal művészeknél, Konkoly Gyulánál és Méhes Lászlónál.

⁶⁶³ Kemény Gyula e-mailje Fehér Dávidnak, 2011. április 16.

⁶⁶⁴ Emlékezzünk Lakner nyilatkozatára ezekkel kapcsolatban: „A történelmi témák újragondolásával, a magyar történelmi témák átgondolásával foglalkoztam ebben az időben [1960-as évek második felében, 1970-es évek elején – F. D.], amelyből az ironia sem hiányzott. Mint például a *Kazahsztáni gyapotmunkások*. Volt egyfajta veszélye ennek, ez kétségtelen.” Csanádi-Bognár Szilvia i. m. 46. Lakner ironikus munkásábrázolásai, kritikai attitűdje lehetővé tette Méhes László *Langyos víz*-sorozatának is a kiindulópontja, melynek maró ironiával párosuló dokumentarizmusa a *Varrólányok*hoz hasonlóan mutatta be tíz évvel később a magyar társadalom „lagymatag” valóságát.

Celan-parafrázisain tér vissza.⁶⁶⁵ „*Schwarze Milch*” („fekete tej”) – idézi Lakner Celan szuggesztív képi paradoxonát, melynek abszurditása a *Varrólányok* neurózisához, kifordított világrendjéhez hasonlítható.

II.1.5. A látás mechanikája (képek, gépek és szerkezetek)

Az 1960-as évek elején Lakner szürnaturalista művei között rendkívül fontos csoportot alkotnak a gépeket és különös szerkezeteket ábrázoló festmények. Ezek közé tartozik a *Mikroszkópok* (*Robert Koch mikroszkópjai*) (1960) [56. kép], a *Limlomok* (*Egy ócskászláda belseje*) (1960), a *Laterna magica I-II.* (1961) [60. kép], a *Hangszerek* (1964), a *Gépek* (1964), a *Givaudan-féle sztereoszkóp* (1963-64), a *Planimetrikus mozdony* (1963) [62. kép], az *Hommage à Louise Nevelson* (1964) [61. kép], és legfőképp a sorozat legkomplexebb, összegző darabja, a *Politechnikai szertárszekerény* (*Politechnikai [oktató]szekerény / Politechnikai olvasószekerény*) (1962-64) [64. kép]. Lakner a következőket nyilatkozta a sorozatról: „ezek a képek [...] érdeklődésem egy fontos fejezetét vezetik be – és ez az érdeklődés máig is eltart! – mégpedig a dada, Marcel Duchamp, Schwitters és Picabia iránt. Duchamp *Csokoládémalma*, Picabiának a 391 c. újságban publikált gép rajzai nagy hatással voltak rám, s ennek lecsapódása volt a *Givaudan-féle sztereoszkóp* is. [...] akkor mindenfajta *mechanikus tökély* mágikus hatással volt rám”.⁶⁶⁶

Szabadi Judit a műveket „csendélet-szatírákként” jellemezte, amelyek mintegy bevezetik a művész későbbi „pop-korszakát”: „1963-64-ben megfestette a *Politechnikai szekerényt*, a *Planimetrikus vonat*ot, a *Givaudan-féle* (sic!) *sztereoszkópot* – tehát egy egész gépsorozatot. Nem feltűnően nagyobb racionalitással és cseppet sem objektívebben, mint ahogyan már 1960-ban megalkotta a *Mikroszkópokat* vagy az *Egy ócskászláda belsejét*, ezeket a gyönyörű »csendélet-szatírákat«. Lehet, hogy annak idején Lakner nem is szánta őket másnak, mint lázadó gesztusnak, amellyel meg akart szabadulni a körtés-almás csendéletek akadémikus unalmától. Mégis talán közelebb járunk az igazsághoz, ha úgy értékeljük őket, mint művészete »elpoposodásának« egyik kezdeti tünetét. Csupa rideg, fémes, köznapi értelemben közönséges tárggyal népesítette

⁶⁶⁵ A Celan-sorozat mellett érdemes utalni Lakner – később külön alfejezetben bemutatott – Radnóti-parafrázisaira is. A nyolcvanas évek elején készült „Celan-művek” (az életművön belül) összevethetők, párhuzamba állíthatók az *Isa pur*-sorozat darabjaival is.

⁶⁶⁶ Szentesi 1991, i.m., 132.

be a vásznait, amelyeknek csupán az volt a funkciójuk, hogy vannak. A mikroszkópok úgy, mint egy szertárban, a vashulladékok úgy, mint egy ócskástelepen, sokfélén, érzékletesen, anélkül, hogy bármiféle intellektuális vagy érzelmi értelmezés fűződne hozzájuk. Aligha kétséges, hogy a 64-es gépek a 60-as csendéleteknek a folytatásai, olyan értelemben, ahogyan Lakner a leszámolásainak azonos formát tudott adni. Azonosat a műfaji végletesség tekintetében, azonosat a téma bagatellizálásában és e bagatellizálás könyörtelen szigorúságában, és végül azonosat abban, hogy képileg fel tudta idézni azt az állapotot, amely a legkínzóbb és a legkínosabb hiányérzetet táplálja.”⁶⁶⁷

A művek egyrészt valóban az első példái Lakner dadaizmus iránti érdeklődésének, másrészt a gépeket ábrázoló festmények fontos előzményei a művész későbbi „pop-képeinek” is, mindemellett az 1950-es évek végén festett „trompe l’oeil” csendéletek (*Aranybogár*, 1959 [57. kép]; *Csendélet ollóval*, 1959) tanulságait is magukon hordozzák. A művek egy jelentős csoportja a látás és a leképezés mikéntjére reflektál: a látás, a szemlélés és leképezés eszközeit mutatja be (mikroszkópok, laterna magica). A jelenség egyik komplex példája a *Laterna magica II.* (1961) [60. kép], amely – részben – szintén a Larousse lexikonban található ábrán alapszik. A sötét szobában a vetítő absztrakt formákat vetít a falra, egy férfi a vetítő és a fal között ül, nagyítót tart a szeme elé, amelyet a lencse monumentálissá nagyít. A hatalmas tekintet mintegy megszólítja a befogadót. Fenyegető, mindentlátó szemnek tűnik.⁶⁶⁸ A transzcendens, szakrális asszociációkat a vetítőgépen olvasható Agiel felirat is felerősíti.⁶⁶⁹ A felirat mellett – Albrecht Dürer *Melankolia* (1514) című rézmetszetét is idéző – bűvösnégyzet. A misztikus – szinte okkultista – allúziók rejtélyes üzenetet sejtetnek, mintha Lakner a látás, a láttatás és a tudás viszonyát vizsgálná a művén. A vékony kontúrral megrajzolt sötét szoba (camera obscura) tere perspektivikusan rövidül, a térben szintén körvonalakkal jelzett üveglapszerű síkok lebegnek. A vetítő a falra absztrakt képet vetít – a fény megtörni látszik a kontúrral jelzett, átlátszó felületen. A kompozíció balról jobbra haladva – a vetítés irányával párhuzamosan – „olvasható”: a tekintet a bal oldali falhoz rendelt szövegtől és számnégyzettől a jobb oldali falhoz rendelt kép felé vezet. Lakner a jeleket konfrontálja a képekkel, a kettő közé pedig néző/olvasó emberalakot helyez. A mű az optikai illúziókeltés mikéntjére, a perspektivikus leképezés – a művész korábbi alkotásain

⁶⁶⁷ Szabadi, Lakner László festészete, 1970, i.m., 118.

⁶⁶⁸ A körbe komponált szem (mint testfragmentum) motívuma Lakner későbbi tondó formátumú *Száj* (1969) festményét is előlegezi.

⁶⁶⁹ Agiel Szaturnusz intelligenciájára utal a *Salamon kulcsa* (Clavicula Salomonis) című, a zsidó kabalisták által is inspirált, 14-15. századi pszuedoepigráf kötetben.

is megjelenő – kérdéskörére, a síkbeliség és a térbeliség viszonyrendszerére egyaránt reflektál, ugyanakkor az egyik első olyan festmény az életműben, amely a képek és a jelek komplex viszonyára is rákérdez. A vetítógép ugyanakkor a realista festőknek is fontos segédeszköze, ennyiben a mű magának a festésnek a mikéntjére és folyamatára is utal.

A vetítés és a vetület kérdése, a térbeli tárgy síkbeli leképezésének a problematikája Lakner számos további alkotásán is megjelenik: például a *Planimetrikus mozdonyon* (1963) [62. kép], amelynek címében a planimetrikus kifejezés egyértelműen utal a látvány síkszerűségére, síkmértani jellegére. Lakner a festmény kapcsán Umberto Boccioni a gépek sebességét tematizáló futurista alkotásaira, Derkovits Gyula vonatkereket ábrázoló festményére (*Vasút mentén*, 1932), és legfőképp Charles Sheeler precizionista festményére (*Rolling Power*, 1939) hivatkozik [63. kép]. Sheeler szinte fotografikus hűségű⁶⁷⁰ művéhez hasonlóan Lakner festménye is fotóelőkép nyomán készült:⁶⁷¹ távolról nézve szinte fotószerűen realisztikus, ugyanakkor a részletek (a fémszerűen csillogó felületeket idéző, dinamikusan elkent festékfelületek) a művész absztrakt festményeit idézik.

A korábbi perspektivikus mélységet tematizáló alkotásaival szemben Lakner ezúttal közel hozza a kép tárgyát és ezáltal kiiktatja a térmélységet. Ez a „tárgyközpontú” ábrázolás a művész későbbi alkotásain (*Csont*, 1968 [137. kép]; *Száj*, 1969 [143. kép]) különösen hangsúlyossá válik. Ugyanezt a logikát követi az *Hommage à Louise Nevelson* (1964) [61. kép], amelyen Lakner Nevelson dobozszerű plasztikáit idézi meg: a részleteket közel hozza és kiteríti a síkban. A háromosztatú kép felülete ugyanakkor mégsem tökéletesen síkszerű, hiszen „szárnyasoltárként” szétnyitható, és ezáltal mégis térbe helyezhető objektumként működik. A *Planimetrikus mozdony* (1963) [62. kép] és az *Hommage à Louise Nevelson* (1964) [61. kép] esetén Lakner egyaránt amerikai művészekre hivatkozik, a képek az amerikai művészet iránti érdeklődésének fontos példái. A kiválasztott előképek rendszerint az amerikai „új realista” tendenciák (neo-dadaizmus, pop art) fontos előzményei. Mindemellett szintén fontos előképnek tekinthetők az avantgárd gépábrázolások, elsősorban – a Lakner által említett – Francis

⁶⁷⁰ Sheeler nemcsak festményt, hanem fotográfiát is készített vonatkerekekről (Charles Sheeler: *Wheels*, 1939)

⁶⁷¹ A mű fotóelőképe, amelyhet Lakner nem pontosan követett, inkább inspirációs forrásnak használt, megtalálható a művész archívumában.

Picabia és Marcel Duchamp a gépeknek szinte isteni hatalmat tulajdonító alkotásai.⁶⁷² A dadaista referencia az *Hommage à Louise Nevelson* (1964) [61. kép] esetén is hangsúlyos, hiszen – a művész bevallása szerint – a festmény éppúgy inspirálta Marcel Duchamp *A lépcsőn lemenő akt* (1912) című festménye, mint Nevelson plasztikái.

A „gép-korszak” legkomplexebb festményén, a *Politechnikai szertárszekrényen* (1962-64) [64. kép] is megjelenik idézetként Marcel Duchamp művészete. Jóllehet, egyetlen tárgyat, egy szekrényt ábrázol Lakner, a mű mégis ahhoz hasonlóan sok motívumot rendel egymás mellé [65. kép], mint korábban az *Egy szoba múltja* [41. kép]. A szekrény szinte teljesen kitölti a kép felületét – tizenegy nyitott rekesze látható. A bal oldali legfelső fülkében távcsövek, alatta egy camera obscura illetve a mellette lévő térben egy nagyítólencse, alatta pedig mikroszkópok. A középső, legnagyobb fülkében nyomtatott áramkörökhöz, mikrochipekhez hasonló motívumok. A nagyítólencse vége átnyúlik ebbe a térbe: közvetlenül előtte egy fémgömb, mely lebegni látszik, talán egy vékony zsinegen lóg. Ez alatt, egy másik fülkében egy nehezen értelmezhető, motorra, kondenzátorra vagy transzformátorra emlékeztető szerkezet.⁶⁷³ Mintha ez a gép tartaná mozgásban az egész „rendszert” – színes, összegabalyodó kábelek, vezetékek csatlakoznak hozzá, melyek behálózzák a szekrényt: feltűnően sok van belőlük a középső és a „kondenzátortól” jobbra található fülkék között, a szekrény síkja „előtti” síkban; „mögötte” a fülkében egy hatalmas, írógépre vagy nyomdagépre emlékeztető masina,⁶⁷⁴ fölötte ventilátorhoz vagy vonatkerékez hasonló motívumok. Az előtti fülkében egy különös mérőeszköz jelenik meg, mögötte Lakner hatvanas évek elején született absztrakt gesztusképeinek világát idéző, kék, piros és fekete koncentrikus körív motívumokkal;⁶⁷⁵ ettől jobbra a szekrény fa felületéről lefesző kék-fehér matrica vagy falragasz, mellette egy bravúrosan megfestett domború tükör [70. kép], melyben egy ablak tükröződik. A mérőeszköz és a tükör között fent zöldes absztrakt kúpszerű formák – térbeli státusuk bizonytalan, Duchamp úgynevezett *Nagy üvegének* (1915-23) kúpszerű „szűrőit” idézik

⁶⁷² A művész szóbeli közlése. Beszélgetések Laknerrel 2009-2018; Elsősorban Picabia „*mechanomorfikus*” periódusainak *gépi esztétikájára* érdemes hivatkozni, az 1910-es évek közepén a 291-ben és az 1917-től a 391-ben megjelent rajzokra, kollázsokra, illetve az azokhoz kapcsolódó festményekre, melyek a „gép-korszak” elérkeztét konstatálták. Vö. A gépkorszak koncepciójához: Siegfried Giedion: *Mechanization Takes Command*, New York, 1948, 41–4.; Reyner Banham: *Theory and Design in the First Machine Age* (New York, 1960), 9-12; lásd: William A Camfield: *Francis Picabia. His Art, Life and Times*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1979, 78.

⁶⁷³ A Magyar Nemzeti Galéria kartonján található (a képről készült eddigi egyetlen) leírás ezt a motívumot kondenzátorként azonosítja.

⁶⁷⁴ A Magyar Nemzeti Galéria kartonján található leírás szerint írógép.

⁶⁷⁵ Például: *Gesztuskép*, 1962, olaj, vászon, 60 × 50 cm

[68-69. kép],⁶⁷⁶ mellettük további nehezen beazonosítható absztrakt képi jelek, betűk és nyilak: mintha egy rejtélyes képletet és műszaki tervet ábrázolnának [71. kép]. Ettől jobbra, tán már a szekrényen kívül, gondosan megfestett (helyenként a fekete felületbe karcolt) műszerfalra emlékeztető bonyolult struktúra – bal felső részén egy téglalapszerű fehér felületen egy másik (bekarcolt) felirat is megjelenik. A szekrényen kívül, a falakon túl definiálatlan külső tér. A tükör felületén tükröződő ablak-motívum alapján arra következtethetnünk, zárt térben vagyunk, egy szobában. A jobb felső részen megjelenő felhőre emlékeztető fekete folt azonban tágas, külső térre enged asszociálni. A középső fülke feletti részen a vezetékek kibogozhatatlan, kaotikus „dzsungele” (bravúrosan felkapart fekete festék), melyből néhány vezeték, korong és egy toronyszerű vagy rakétaszerű ferde tárgy bontakozik ki, mely a nem messze lévő mikroszkópokhoz hasonlít. A kép sarkain absztrakt gesztusfestészetre emlékeztető részletek.

A mű sajátos összegzésnek tekinthető. Lakner felvonultatja korábbi festészetének több motívumát: a *laterna magicát* idéző vetítógépet (amely a Larousse lexikonból származik), a mikroszkópokat, a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1960) [53. kép] című festményen is szereplő domború tükröt, a *trompe l’oeil* csendeleket idéző falragaszt, a színes körívekből építkező absztrakt elemeket. Ahhoz hasonlóan rendeli egymás mellé korábbi műveinek meghatározó motívumait, mint Marcel Duchamp a *Doboz bőröndben* (*Boîte-en-valise*) (1936-41) című alkotásán [67. kép], amely a művész ismert ready-made-jeinek dobozba rendezett kicsinyített másaiból állt.⁶⁷⁷ Lakner saját korábbi műveit azonban nem valódi dobozban, hanem egy illuzionisztikusan megfestett szekrényben rendezi el, amely a Wunderkammerek világát idézi meg, a *Kunstkammerschrankok*at ábrázoló *trompe l’oeil* csendéletekhez hasonló [66. kép].⁶⁷⁸

Kérdéses azonban, hogy Lakner művén a rekeszekben elrendezett különös tárgyak – a Wunderkammerekhez hasonlóan – összeállnak-e egy világmodellt leképező konstellációvá, illetve egy a duchampi *Nagy üveghez* hasonló szerkezetté. A mű a *Laterna magicához* [60. kép] hasonlóan balról jobbra haladó, a vetítógép fényével párhuzamos olvasási irányt sugall. Míg a kép bal oldali részén elsősorban a látás eszközei

⁶⁷⁶ Marcel Duchamp: *Agglegényei vetkőztetik a mátkát, sőt*, 1915-1923, olaj, lenolajkence, ólomlemez, ólomhuzal és ezüstlemez két üvegtábla között acél és fakeretben, 272.5 × 175.8 cm, Philadelphia Museum of Art; az elemek beazonosításához vö. pl: Jindrich Chalupecky: *A művész sorsa. Duchamp meditációk* (Beke Márton ford.), Budapest, Balassi, 2002, 70–71. (Torst, 1998)

⁶⁷⁷ Nem tudni, mely források alapján ismerte meg Lakner Duchamp művészetét, a *Politechnikai szertárszekrény* tanúsága szerint a *Nagy üveget* (1915-23) már biztosan ismerte, arra vonatkozóan azonban nincs ismeretünk, hogy láthatott-e reprodukciót a *Doboz bőröndben* (1936-41) című alkotásról.

⁶⁷⁸ Példa erre Domencio Remps: *Kunstkammerschrank*, 1689 k., olaj, vászon, 99 × 137 cm, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze

jelennek meg (távcső, mikroszkóp, laterna magica), addig jobb oldalt dominánssá válnak az írással kapcsolatos elemek (képletek, számok, írógép/nyomdagép). A kép bal oldali rekeszei egy vertikális olvasási irányt is lehetővé tesznek: fent távcsöveket, lent pedig mikroszkópokat látunk, vagyis a távolnézés eszközeitől jutunk el a közelelnézés eszközeiig. Mindez a festmény befogadása szempontjából is kulcsmozzanat: hiszen a szürnaturalista festmények épp a sajátos technikával megoldott – olykor absztraktnak tűnő – „mikrorészletek” és a realiztikus távolnézet sajátos kettősségére épülnek. Balról jobbra haladva a látástól mintegy eljutunk az olvasásig, a nyomdagépig, a duchamp-i szűrőig és a fehér festékbe karcolt képletekig, mintha Lakner a jel és a kép viszonyára kérdezne, arra, hogy szöveggént olvasható-e egy festmény.

Jelentős kérdés, hogy Lakner festménye valóban olvasható-e szöveggént, mint Marcel Duchamp *Nagy üvege*, illetve működik-e világmodellként, mint egy gondosan megkonstruált Wunderkammer. Amikor 2008-ban első ízben kísérletet tettem a festmény értelmezésére, akkor amellet érveltem, hogy Lakner egy a *Nagy üvegéhez* hasonló rendszert alkotott meg, amely azonban nem erotikus gépezetként működik, hanem a kép és a szöveg, a látás és az olvasás, a jelenség és a jelentés közötti viszonyrendszereket vizsgálja, a jelek és a látványok között teremt átjárásokat. Ezt látszott alátámasztani az a körülmény is, hogy a festmény hátoldalán a *Politechnikai olvasószekevény* cím szerepelt, amely a kép befogadásának az aktusát – afféle költői leleményként – az olvasás aktusával társította. Feltételeztem, hogy Lakner „olvasószekevénye” ahhoz hasonló „jelentésgyártó gép”, mint Duchamp konstrukciója.⁶⁷⁹

Az értelmezés során belevetítettem a korai festménybe Lakner későbbi tevékenységét, a szemiotikai kérdéseket vizsgáló – gyakran szövegalapú – konceptuális alkotásokat, illetve a szkripturális festményeket, a fehér festékalapba karcolt *Duchamp* idézeteket [71. kép]. Jóllehet, a vetítés – a szó szoros, és talán átvitt értelmében is – fontos motívuma és mozzanata Lakner festményének, ám több ponton kétségkívül túlzásokba estem: nem számoltam azzal, hogy a kép hátoldalán szereplő „olvasószekevény” felirat nem a művésztől származik, és nem bizonyítható, hogy a hapax legomenon hozzá köthető, továbbá a kép egészének szisztematikusan megkonstruált rendszerként való „leolvasása” – források, „bizonyítékok” híján – szintén túlzónak tűnhet. Lakner a

⁶⁷⁹ Az általam választott mottó Octavio Paztól származott: „A mű teremt az őt néző szemet – vagy legalábbis a néző belőle kiindulva és őáltala talál ki egy másik művet. Egy kép, egy költemény vagy bármilyen műalkotás értéke az általa feltárt jeleken és ezek kombinációinak benne rejlő lehetőségein mérhető le. Minden mű *jelentésgyártó gép*.” Octavio Paz: *Meztelen jelenés*, Budapest, 1990 (Mexico, 1978), 70.

különböző lexikoncikkekből, dokumentumfotókból, művészettörténeti előképekből, illetve a saját képzeletéből származó motívumokból egy sajátos konstrukciót épít, amely, ha nem is annyira szertelen és kaotikus, mint az *Egy szoba múltján* [41. kép] megjelenő tárgyhalmaz, mégis inkább tekinthető szabad asszociációs játéknak, mint képletszerűen leírható rendszernek. A mű távolról nézve szinte fotómontázszerű realista konstellációvá „áll össze”, ám közelről nézve szinte absztrakt jellegű experimentális kompozícióvá „bomlik szét”. Ehhez hasonlóan sugall a mű egy komplex jelentés-egészt, amely azonban nem bizonyul többnek illúziónál.

A játékosság mellett szintén fontos aspektusa Lakner művének – számos korábbi festményéhez hasonlóan – a humor és az ironia. Lakner sajátosan kombinálja a futuristák és a dadaisták gépkultuszát a barokk trompe l’oeil festészettel és a Wunderkammerek esztétikájával.⁶⁸⁰ A duchamp-i referenciát pedig visszavezeti a festészet területére, ellentétes minőségeket és képfelfogásokat társítva. A mű mindemellett asszociatív kapcsolatba hozható Kondor Béla vagy Csernus Tibor különös szerkezeteket ábrázoló (*Modellezők*, 1963),⁶⁸¹ olykor szintén ironikus alkotásaival. Párizsi emigrációja után Csernus maga is hasonló, montázszerűen felépített, ugyanakkor a trompe l’oeil festészet hagyományait is idéző kompozíciós sémákat alkalmazott (*Vasárnapok*, 1965),⁶⁸² fokozatosan közeledve egy új figuratív, pop arttal rokon festészeti trendhez.

Lakner *Politechnikai szertárszekerénye* (1962-64) [64. kép] – illetve néhány további gép-ábrázolása – szintén a művész szürnaturalista és „pop” korszaka közötti átmenet fontos példája, hiszen mind festészettechnikai, mind motivikus szempontból éppúgy szorosan kapcsolódik az 1960-ban festett *Mikroszkópokhoz* [56. kép], mint az 1964-ben festett *Hírekhez* [73. kép].

Ugyan kétségkívül túlzás Lakner későbbi tevékenységét a korai alkotásokba belevetíteni, mégis megállapítható, hogy a szürnaturalista periódus meghatározó alkotásainak bizonyos motívumai és megoldásai a későbbi Lakner-művek előzményeinek tekinthetők. A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1960) [53. kép] című festmény a traumatikus

⁶⁸⁰ A „szürrealista wunderkammer” kifejezést Hornyik Sándor is használta a mű kapcsán. Vö. Hornyik Sándor: A montázs szelleme. A magyar képzőművészet „szürrealista” tárnái, in: *Dada és szürrealizmus. Magritte, Duchamp, Man Ray, Miró, Dalí. Válogatás a jeruzsálemi Izrael Múzeum gyűjteményéből. Átrendezett valóság. Alkotói stratégiák a magyar művészetben a dada és a szürrealizmus vonzásában*, Dr. Adina Kamien-Kazhdan – Kumin Mónika szerk., Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014, 219.

⁶⁸¹ Csernus Tibor: *Modellezők*, 1963, olaj, vászon, 140 × 182 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, ltsz. MM83.299

⁶⁸² Csernus Tibor: *Vasárnapok*, 1965, olaj, vászon, 130 × 150 cm, magántulajdon

történeti múltra reflektáló, dokumentumokra támaszkodó, fotóalapú festménysorozatnak, a művész konceptuális szellemségű fotórealista műveinek fontos előzménye. Az *Egy szoba múltja* (1960-61) [41. kép] szintén a múlt rekonstruálása, illetve a motívumok montázszerű egymásmellé rendelése szempontjából tekinthető a későbbi alkotások fontos előzményének. A *Politechnikai szertárszekrény* (1962-64) [64. kép] pedig – amint erre maga a művész is reflektált – a történeti avantgárd örökségének az újragondolása, a művészet hagyományos fogalmát „meghaladó” műformák (elsősorban a ready-made) a festészeti kontextusba való visszahelyezése szempontjából tekinthető a későbbi Lakner-művek meghatározó előképének. Lakner a hatvanas évek második felében és a hetvenes évek elején alkotott művein továbbgondolja a korai alkotásain felvetett kérdéseket, amelyek később, berlini periódusában is gyakran visszatérnek.

II.2. A nemzetközi pop felé (1964-1969)

1965-ben Lakner a következőket írta Erdély Miklósnak címzett karácsonyi és új évi képeslapján: „»Les extrêmes se touchent« [A végletek érintkeznek] – ebben bízom, tehát szeretettel kívánok jó karácsonyt és boldog új évet – R. Rauschenberg (vagy ahogy Magyarországon jobban ismernek: L. László)”.⁶⁸³ A felirat elliptikusan fut körbe a képeslapon [72. kép], mintegy körülrajzolva Robert Rauschenberg *Reservoir* (1961) című combine-painting-jét. Lakner az üzenetét Robert Rauschenberg nevében írja. Az (ön)ironikus azonosulás az amerikai művésszel, illetve a lehetséges „érintkezés”, találkozás reménytelen vágyára utaló üzenet pontosan tükrözi azt, hogy mennyire elérhetetlennek tündek a nyugati művészeti színterek a keleti blokk művészei számára, és mennyiben jelentett a nyugati területek kanonizált művészete vágyképet a (fél)periférikus területeken alkotó művészeknek.

Az 1960-as években világszerte rendkívüli jelentőséggel bírt Robert Rauschenberg művészetének a recepciója. Rauschenberg az 1964-es Velencei Biennálén aratott sikerére (ahol első nem európai művészként elnyerte a fődíjat), illetve ugyanabban az évben a világkörűli turnéjára a Merce Cunningham Dance Company-vel a kortárs amerikai képzőművészet (és ezen belül is a neo-dadaizmus és a pop art) nemzetközi hegemoniájának kezdeteként szoktak hivatkozni.⁶⁸⁴ Mindez a keleti blokk országaira is érvényes. Több magyar művész is megtekintette az 1964-es Velencei Biennálét (Bak Imre, Nádler István, Lakner László), továbbá szintén meghatározó volt a bécsi Museum des 20. Jahrhunderts *Pop etc.* című kiállítása,⁶⁸⁵ amelyen azok a magyar művészek is találkozhattak az amerikai pop arttal, akiknek nem volt módjuk eljutni a Velencei Biennáléra. A fiatal művészek közül néhányan (Jovánovics György, Konkoly Gyula, Kemény György) Párizsban is rövidebb-hosszabb időt tölthettek, ahol a Galerie Sonnabendben – az amerikai pop arttal úttörő módon foglalkozó európai magángalériában – fontos kiállításokat tekinthettek meg,⁶⁸⁶ később, az 1968-as kasseli documenta is mérföldkőnek tekinthető a pop art európai befogadástörténetében. Lakner

⁶⁸³ Képeslap Erdély Miklós örököseinek tulajdonában. Az információért és a dokumentumról készült fényképért köszönettel tartozom Erdély Dánielnek és Einspach Gábornak.

⁶⁸⁴ Ennek részletes történetéhez lásd Hiroko Ikegami alapvető kötetét: Hiroko Ikegami: *The Great Migrator. Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2010

⁶⁸⁵ *Pop etc.*, Ausstellung, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 19.09.-31.10.1964

⁶⁸⁶ Vö. Székely Katalin: Radikális jövőkép. Konkoly Gyula munkássága 1964-től 1973-ig, in: *Konkoly Gyula*, St.art Galéria, Budapest, 2008, 29.; Kemény György pop arttal összefüggő tevékenységéhez lásd: Fehér Dávid: KEMÉNY / POP. Kemény György és a pop art, *Artmagazin*, 2016/6, 32–41.

pop-fordulatát gyakran összefüggésbe hozzák a Velencei Biennálén tett látogatásával, az 1960-as évek közepén festett alkotásait pedig gyakran kötik – a formális hasonlóságok alapján – Robert Rauschenberg műveihez, jóllehet, a helyzet ennél lényegesen összetettebb.

Lakner Erdély Miklósnak küldött üdvözetén a játékos azonosulás Rauschenberggel erre az összefüggésre utalt ironikusan. A párhuzam kapcsán pedig rákérdezhetünk arra, hogy miképp írhatók le a különböző művészeti szinterek hasonló jelenségei közötti összefüggések. Mennyiben írja felül a szembetűnő felszíni hasonlóságokat az eltérő társadalmi-politikai háttér. Többnek tűnik pusztán véletlennél, hogy Lakner épp Rauschenberg *Reservoir* című alkotását választotta. A felirat körkörösége a kompozíción megjelenő körmotívumokra rezonál. A Rauschenberg-mű felületén megjelenő kerék a mozgásra, a két óra pedig az idő múlására utal. A két óra különböző időt mutat. Mutatóik párhuzamos mozgása nem szünteti meg a különböző idősíkok és a lokális kontextusok közötti különbségeket. Az idősíkok elcsúszásának a motívuma egyrészt utalhat a földrajzi távolságra és helyszínek közötti időeltolódásra, ugyanakkor összefüggésbe hozható a „megkésetttség”, a „lemaradás” tudatával is. Az Iparterv kiállítások művészei 1968-ban ezt az időt kísérelték meg „helyrezökkenteni”, saját maguk által kitűzött céljuk az volt, hogy a nemzetközi művészeti jelenségekkel „szinkronban” alkossanak, hogy felvállalják – Sinkovits Péter kifejezésével – az „együtt lépés”⁶⁸⁷ feladatát. A párhuzamosság, egyidejűség és „korszerűség” illúziója persze nem szünteti meg a topográfiai és társadalmi kontextusokból adódó jelentős eltéréseket, továbbá a művészek marginalizált helyzetét.

Amint azt korábban, a recepciótörténeti összefoglalóban kifejtettem, az utóbbi években a pop art művészettörténeti elbeszélése jelentősen megváltozott. A főként amerikai és brit kontextusban használt terminussal szemben a Tate Modern és a Walker Art Center kiállításain használt „global pop” és „international pop” hívószavak mentén gondolták újra az irányzatot globális/nemzetközi kontextusban: a pop art jelenségének nemzetközi szétterjedését (cirkulációját) vizsgálták, illetve azt elemezték, hogy különböző lokális kontextusokban hogyan értelmeződött át a pop art fogalma. Ebben az összefüggésben a magyarországi művészeti szintér különös jelentőséggel bír, hiszen itt

⁶⁸⁷ Sinkovits Péter: Bevezető, in: *Kiállítás az Iparterv dísztermében*, kiáll. kat., Budapest, 1968, o.n. (lásd erről részletesebben a recepciótörténeti fejezet vonatkozó részét, illetve szintén lásd erről: Dávid Fehér: Keeping Pace. New Positions in Hungarian Art in the 1960s and 1970s in: *With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies*, András Szántó ed., cat. Elizabeth Dee Gallery, New York, 2017, 116–125.)

rendkívül nagyszámú mű született az 1960-as években, amely a pop arttal stiláris és eszmei kapcsolatba hozható. A keleti blokkban Csehszlovákiában, a Szovjetunióhoz tartozó Észtországon és Jugoszláviában is jelentős tendenciának tekinthető a pop arttal összefüggésbe hozható figurális művészet, ám a magyar szintén megjelenő realista festészet regionális kontextusban is egyedülállónak tekinthető.⁶⁸⁸

A szakirodalomban gyakran merült fel kérdésként, hogy mennyiben beszélhetünk pop arttóról a keleti blokkban. Joggal állapította meg Marco Livingstone, hogy a pop art csak az iparosodott kapitalista társadalmakban bontakozhatott ki, s így közvetlen megfelelője nem jöhetett létre a Szovjetunióban, Kelet-Európában vagy a kommunista Kínában.⁶⁸⁹ Ebből a szempontból nézve különösen izgalmas a keleti blokkban kibontakozó „pop-jelenségek” vizsgálata. A műalkotások gyakran ábrázoltak hétköznapi tárgyakat, ám témájuk a legtöbbször mégsem a „kultúripar” jelenségei voltak. A művészek a pop art formakészletének segítségével inkább társadalmi, politikai kérdésekre reflektáltak. A szó szoros értelemben nem is tekinthetők pop artnak, de leírhatók a „global pop” és az „international pop” tágra értelmezett ernyőfogalmaival.

A pop art jelenségéhez az Iparterv-generáció művészei különböző irányokból közelítettek. Kemény György az alkalmazott grafika, Bak Imre és Nádler István a festészet utáni absztrakció, Frey Krisztián és Tót Endre a neo-dadaizmus és az informel, Keserü Ilona egy lírai nonfiguratív festészet, Jovánovics György a lenyomatra épülő,

⁶⁸⁸ Ezúttal nem térek ki a pop art kelet-európai recepciójának regionális vonatkozásaira, ezt megtettem érintőlegesen a Walker Art Center *International Pop* című kiállítási katalógusában megjelent publikációmban (Dávid Fehér: *Where is the Light?* 2015 i.m.), illetve részletesebben az alábbi csak részben publikált esszémben: ⁶⁸⁸ Fehér Dávid: „A pop-kérdés”. Pop art és Kelet-Közép-Európa (az első alfejezete megjelent a *Ludwig Goes Pop + The East Side Story* című kiállítás katalógusában, vö. Fehér Dávid: *A pop-kérdés* 2015, i.m.). A Ludwig Múzeum kiállítása első ízben tekintette át a keleti blokkban született, pop arttal összefüggő műveket. A történet szempontjából meghatározó művészeknek tekinthetők; Csehszlovákia: Alex Mlynářčik, Jana Želibská, Stano Filko, Július Koller, Milan Knížák, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Jozef Jankovič, Juraj Meliš; Észtország (Szovjetunió): Leonhard Lapin, Ando Keskküla, Kaljo Põllu, Andres Tolts, Tõnis Vint; Jugoszlávia: Tomislav Gotovac, Boris Bućan, Dušan Otašević, Lojze Logar, Milena Usenik, Neša Paripović, Kostja Gatnik, Zmago Jeraj, Andrej Jemec; Lengyelország: Maria Pinińska-Bereś, Alina Szapocznikow, Roman Cieślewicz, Jerzy Ryszard „Jury” Zieliński, Władysław Hasiór, Tadeusz Kantor; NDK: Willy Wolff; Románia: Cornel Brudascu.

⁶⁸⁹ Marco Livingstone: *Pop Art. A Continuing History*, Thames and Hudson, London, 2002 (1990), 195.; ehhez lásd még Tilman Osterwald szintén jogos megjegyzését, miszerint Kelet-Európa kommunista országaiban a pop artnak csak a nyomait lehet megragadni. Vö. Tilman Osterwald: *Pop Art*, Taschen Verlag, Köln, 1989, 6.

realista-figurális szobrászati program felől. Altorjay Gábor,⁶⁹⁰ Szentjóby Tamás⁶⁹¹ és Erdély Miklós⁶⁹² a pop arttal sok szálon összefüggő fluxus és happening felől közelítette meg – olykor kritikusan – a pop art irányzatát. Lakner László, Gyémánt László, Altorjai Sándor, Konkoly Gyula, Méhes László és a grafika területén Major János azonban egy figuratív,⁶⁹³ szürnaturalista gondolkodásmód felől fordultak a pop arttal rokon képalkotás, majd – többen közülük – a fotórealizmus felé.

Ebből a körből Lakner közelített elsőként a pop arthoz. Saját maga is reflektált arra, hogy Csernus Tibor 1964-es emigrációja után ő veheti át Csernus szerepét, ahogy erre később visszaemlékezett: „a Csernusék elmenetelekor támadt vákuum »felébresztett«. Ekkor vált világossá számomra, hogy az »egyéni« megtalálásához a festészetben egy »kanyargós út« vezet, egy folyamat, aminek minden fázisáért meg kell küzdeni. Ez azt jelenti, hogy egy csomó tetszetős eredményt és sikert, technikai bravúrt – amikkel az ember fiatalkorában olyan szívesen kérkedik és experimentál, s a Csernus-kör ezekben a festéstechnikai virtuozításokban nem győzött egymásra licitálni – egyszerűen sutba kell dobni, és megpróbálni az egészet egy másik sarkpontból kiindulva

⁶⁹⁰ Altorjay Gábor az 1960-as évek második felében készült, szövegeket képekkel kombináló, Robert Rauschenberggel és Wolf Vostellel összevethető lenyomat-kompozíciói áttételes összefüggésbe hozhatók a pop art recepciójával. Altorjay 1967 februárjában írt kéziratot esszéi („*Vasból vaskarikát*”, ill. a *próféta kockázata*) is fontos forrásnak tekinthetők. A laza esszéfűzér az „American way of life” a „de happening” és az „anti-film” kérdéskörén túl külön foglalkozik a pop arttal; a pop art fogalmának definiálásával (Warholt, Lichtensteint és másokat idézve), illetve a pop art újszerűségének a kérdésével, amit ő a „realitásba való visszahelyezkedésként” ír le. Talán erre utal az esszé mintegy mottóként indító ironikusan tautologikus megállapítás: „vasból vaskarikát”, ami a „mi (volt) a POP ART?” nyitókérdésre válaszol. Altorjay a pop artot a happening relációjában (is) tárgyalja, utalva azok „társulására”, s ezzel a fluxushoz és a pophoz köthető tendenciák közötti átjárásokat is nyomatékosítja. Altorjay és Szentjóby alapélményei közé tartozott, Jürgen Becker és Wolf Vostell *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* című kötete, amelyet az első magyarországi happening megrendezése után ismertek meg. Feltehetően a kötet Altorjay számára fontos forrás volt. Szintén figyelemreméltó, hogy Becker és Vostell ugyancsak egy kötetbe rendezve tárgyalja a happening, a fluxus, a pop art, és az utóbbival szorosan összefüggő nouveau réalisme kategóriáit. Vö. Jürgen Becker – Wolf Vostell: *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1965

⁶⁹¹ Ugyan főképp a konceptuális tendenciák és a fluxus vonatkozásában tárgyalják Szentjóby *Hűlő víz* (1965) és *Új mértékegység* (1965) című objektjeit, azoknak alapötlete egy 1965-ben tervezett kiállításához köthető, amelyen a korábban költészettel foglalkozó Szentjóby és Altorjay dadaista szellemiségű, ironikus „pop-objekteket” tervezett kiállítani, amint erre Szentjóby egy 1971-es interjújában is utalt. Vö. Beke László: Beszélgetés Szentjóby Tamással (Hangszalagra vette Beke László 1971. március 11-én), in: *Szógettő, Jelenlét*, 1989/1-2. (14-15.), 255–262. – az interjúban Szentjóby részletesen beszél a pop arttal kapcsolatos ellentmondásos, ám alapvetően elutasító álláspontjáról.

⁶⁹² Erdély Miklós: Pop tanulmány (1968 előtt), in: Erdély Miklós: *Művészeti írások*, Peternák Miklós szerk., Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991, 23–36.

⁶⁹³ Major János pop arttal való viszonya ellentmondásosnak tekinthető. Hajdu Istvánnak adott interjújában a hatvanas években alkotott műveinek egy részéről „popos hangulatúként” beszél. Vö. Hajdu István: Önnéző. Hajdu István beszélgetése Major Jánossal (1996), *Balkon*, 2009/11-12, 2–10.; ezúttal nem térek ki olyan a pop arttal szintén összefüggésbe hozható alkotók tevékenységére, mint Baranyay András és Siskov Ludmil.

újra »megmászni«.⁶⁹⁴ Lakner fokozatosan távolodott el a szürnaturalizmustól, és – bár néhány a szürnaturalizmusra jellemző festészettechnikai megoldást később is alkalmazott – egy szikárabb, a korábbiaknál letisztultabb formanyelvet kezdett el alkalmazni festményein.

Rendkívül pontosan jellemezte a fordulatát 1988-ban: „Új horizontokat nyitott meg előttem ebben a kritikus periódusban két, egymást követő itáliai utazás, 1963-ban és 1964-ben. ’64-ben láttam azt a Velencei Biennalét, amelyen Svájcot a magyar származású Kemény Zoltán, Amerikát Robert Rauschenberg képviselte – ők ketten kapták a biennalé két díját is –, az ott látottak csak megerősítették bennem azt a folyamatot, amely a szürrealizmustól egyfajta új realizmus irányába egy a »kort visszatükröző«, az élet paradoxonaira reagáló, a felnagyítás és a kivágás, a képen belüli ismétlés technikájával, tehát a filmmel is rokon képszerkesztés irányába tartott, és ugyanakkor egy nagyívű gesztusfestés nyelvét is megpróbálta magába olvasztani. [...] egy egész korszakon végigvonul Rembrandt, a fény-árnyékre épített kompozíció és a barnák használata. De ez egyidejűleg Francis Bacon és az amerikai figurális festészet, ha úgy akarod, pop-art új, kollázsszerű képszerkesztéseivel is rokon».⁶⁹⁵

Lakner pontosan írja le új stílusának legfontosabb elemeit. A korábbiaknál is erősebb lett művészetében a társadalmi-politikai érdeklődés. A fotográfia és a film hatása is fontosabbá vált: egyrészt az Eadweard Muybridge-i kronofotográfia, másrészt a montázs Szergej Eisenstein-i elmélete, illetve a fotómontázs John Heartfield által alkalmazott kompozíciós megoldásai váltak egyre meghatározóbb referenciákká. Mindez a nagyítás művészet- és médiumelméleti kérdéseivel is összekapcsolódott, amely nemcsak a pop art monumentális tárgyábrázolásainak vonatkozásában vált fontossá Lakner számára, hanem Michenangelo Antonioni *Nagyítás* (1966) című nagyhatású filmje összefüggésében is. Lakner ezeknek az eljárásoknak a kontextusában gondolta tovább korábbi a szürrealizmus és a dadaizmus szabad asszociációkra is épülő képalkotását. A képen belüli ismétlés és kollázsszerűség pedig Robert Rauschenberggel rokonítható, ám Lakner számára nemcsak az amerikai neo-dadaizmus (Jasper Johns, Robert Rauschenberg), illetve pop art (Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist) jelentett fontos referenciát, hanem a sokkal „festőibb” brit pop art is (Peter Blake, Peter Phillips, Richard Hamilton, R. B. Kitaj, David Hockney), továbbá a pop arttal asszociálható más festői tendenciák. Az amerikai művészeti színtér olyan alkotói,

⁶⁹⁴ Szentesi 1991, i.m., 134.

⁶⁹⁵ uo.

mint Llyn Foulkes és Larry Rivers, illetve az amerikai és brit pop arttal rokonítható figuratív képkalkotást „festőibb módon” művelő európai alkotók, például Mario Schifano, Bernard Rancillac, Gilles Aillaud, Antonio Recalcati, Rafael Canogar.⁶⁹⁶

A Lakner által említett „nagyívű gesztusfestés” alapján azonban arra lehet következtetni, hogy nem kizárólag a figurális festészet meghatározó képviselőit tekintette fontos párhuzamnak, hanem kitekintett az absztrakció „anyagszerűbb” tendenciáira is. Nemcsak az absztrakt expresszionizmus és informel olyan képviselőire, mint Jackson Pollock, Willem de Kooning és Franz Kline, hanem olyan művészek tevékenységére, mint az olasz Alberto Burri, vagy a spanyol Antoni Tàpies és Manolo Millares. Mindemellett a figurális festészet olyan a pop arttól eltérő tendenciái is fontosak voltak Lakner számára, mint a nyilatkozatában is említett Francis Bacon, illetve áttételesen a Londoni Iskola, amelynek művészei a pop art alkotóival szemben a festészet „időtlen” kérdéseire fókuszáltak: a kép anyagszerűségére, az alakformálás módozataira. A festészet anyagszerűségére vonatkozó „időtlen” kérdésfelvetés pedig Laknert elvezette olyan klasszikus művészettörténeti előképehez is, mint Rembrandt és Francisco de Goya.

A fenti felsorolás is mutatja, hogy Lakner új figuratív festészetének elemzése nem szűkíthető le a – szakirodalomban gyakran hangsúlyozott – Rauschenberg-hatások hangsúlyozására, a helyzet ugyanis lényegesen sokrétűbb és komplexebb. Lakner a magyarországi szürnaturalizmust az amerikai és brit pop art kontextusában gondolja tovább, és ezáltal az új figuratív festészet számos európai tendenciájához közel kerül. Nemcsak a francia *Figuration narrative*-hoz (Bernard Rancillac, Gilles Aillaud, Antonio Recalcati), hanem olyan általa ekkor nem ismert tendenciák művészeihez is – tőlük függetlenül, velük párhuzamosan –, mint a belga-holland *Nieuwe Figuratie*,⁶⁹⁷ és még inkább a német *Kapitalista realizmus* (Gerhard Richter, Sigmar Polke), mely utóbbi szintén a keleti blokk szocialista realizmusát konfrontálta a pop art új figuratív gondolkodásmódjával.⁶⁹⁸ Tágabb nemzetközi összefüggésrendszerben nézve pedig a

⁶⁹⁶ A legtöbb itt említett művész megtalálható abban az – általam korábban idézett – a művész számára fontos művészeket tartalmazó felsorolásban, amelyet Lakner a Képzőművészeti almanach körkérdésére adott válaszához csatolt; *Képzőművészeti almanach I.*, 1969, i.m., 120.

⁶⁹⁷ Frank van de Schoor (ed.): *Gustave Asselbergs en de Pop Art in Nederland*, kat. Nijmeegs Museum Commanderie van Sint-Jan, Stadsgalerij Heerlen, Nijmegen, 1994 (Olyan művészekről van szó, mint Gustave Asselbergs, Reinier Lucassen, Woody van Amen.)

⁶⁹⁸ A szocialista realizmus és a kapitalista realizmus ambivalens viszonyáról lásd: Eckhart J. Gillen: Ist der Kapitalistische Realismus in Wahrheit ein Sozialistischer Realismus?, in: *Leben mit pop. Eine Reproduktion des Kapitalistischen Realismus*, Gregor Jansen – Elodie Evers, Magdalena Holzhey Hrsg., kat. Kunsthalle Düsseldorf, 2013, 135–144.

Lakner által is képviselt, politikai kérdésekre reflektáló új realista gondolkodásmód a latin-amerikai pop-tendenciákkal is párhuzamba állítható.⁶⁹⁹

Lakner az 1960-as évekbeli művészetét sajátos kettősség jellemzi: a művésznek egyrészt fontos szándéka volt, hogy kapcsolódjon a nemzetközi diskurzusokhoz, tendenciákhoz, másrészt viszont művein gyakran reflektált a magyarországi társadalmi helyzetre is. A művek egyrészt belehelyezhetők a „nemzetközi pop” összefüggésrendszerébe, ám mégis jelentősen eltérnek az amerikai vagy brit pop art példáitól.

A következőkben Lakner „pop-periódusának” legfontosabb műveit tekintem át. Először az 1964 és 1967 közötti időszakát, amelyben jellemzően montázsszerű kompozíciókat alkotott, majd az 1968-69-ben festett sorozatait, amelyek gyakran egyetlen tárgy radikális felnagyítására és a látvány manuális sokszorosítására épülnek, mintegy átvezetve a művész későbbi, konceptuális és fotórealista periódusához.

II.2.1. Hírek – kiterjesztett pop art

Lakner „pop-korszakának” első fő műve a *Hírek* (1964) [73. kép]. A festmény több szempontból a *Politechnikai szertárszekrény* (1962-64) [64. kép] folytatásának tekinthető. Visszaköszönnek rajta a szürnaturalista festményen is szereplő gépalkatrészek, gubancolódo zsinórok, ám a kompozíció egésze lényeges különbségeket mutat. Míg a *Politechnikai szertárszekrény*en Lakner rekeszekbe rendezte az egymás mellé rendelt – külön-külön fragmentumszerű – elemeket, motívumokat, addig ezen a festményen a látványtöredékek montázsszerű kompozíciót alkotnak, ami megidézi Rauschenberg szitanyomással sokszorosított reprodukciókra épülő – majd kézzel felülfestett – kompozícióit. Ahogy Rauschenberg, úgy Lakner festményén is rendkívül fontos képszerző elv a motívumismétlés. A festményen a bokszoló Muhammad Ali alakja kétszer,⁷⁰⁰ a – talán Francis Bacon *Painting* (1946)⁷⁰¹ című alkotásának esernyős alakját is megidéző – esernyős nő figurája pedig ennél is többször megismétlődik.

⁶⁹⁹ *Pop, Realismi e Politica. Brasile-Argentina, anni sessanta*, Cimorelli, Dario (red.), kat. Gamec, Bergamo, 2012; Claudia Calirman: *Brazilian Art under Dictatorship*, Duke, Durham NC, 2012

⁷⁰⁰ A művész azonosította be a bokszolót Muhammad Aliként, aki – akkori nevén Cassius Clayként – épp 1964-ben nyerte meg első világbajnoki címmérkőzését Sonny Liston ellen. Feltehetően ennek a mérkőzésnek a sajtóhírért dolgozza fel a festmény.

⁷⁰¹ Francis Bacon: *Painting*, 1946, olaj, pasztell, vászon, 197.8 × 132.1 cm, The Museum of Modern Art, New York, ltsz. 229.1948

Míg Rauschenberg művei esetén az ismétlés a (nyomtatott) médiában cirkuláló képek állandó mozgását képezte le, addig Lakner művén a megismételt figurák a kronofotográfiát idéző mozgásszekvenciákat alkotnak, térvizonyokat és időfolyamatokat képeznek le. Az egymásra „rímelő” megismételt alakok között meghúzható képzeletbeli vonalak horizontális és diagonális tengelyeket jelölnek meg, a sűrű kompozíció belső megfelelések, „összhangzatok” és finom különbségek komplex rendszereként írható le. Muhammad Ali visszatérő alakja variáltan ismétlődik: Lakner az elkopó, elrontott nyomatok látványát idézi meg, ám manuálisan állítja elő azokat az effektusokat, amelyek Rauschenberg művén mechanikus sokszorosítás eredményei. Muhammad Ali alakja rendkívül érzéken megalkotott festői felület része: a helyenként tudatosan szabadon hagyott fehér képalapot, az előrajzolt ceruzanyomokat ellenpontozzák az expresszívén elkent (a bemozdult fotográfia életlen, homályos felületeit is idéző) formák. Lakner a korábbi szürnaturalista festményeken alkalmazott megoldásokkal gyakran él: az autókarosszéria bordázatát fésűvel modellálja, a helyenként lecsorgó festékfelületek mellett megjelennek „cuppantott” színmezők. A figurális részleteket sajátosan ellenpontozzák az absztrakt alakzatok: a bal oldalon, a bokszoló alakja mellett rácsszerűen ismétlődő, függőleges sávok láthatók, a kép egyes pontjain a realista részletek, motívumok között az absztrakt expresszionistákat – főképp Willem de Kooningot – idéző gesztusok jelennek meg. Míg a bokszoló a bal felső és a jobb alsó képsarokban megismételt alakjai között húzható meg imaginárius tengely, addig a jobb felső és a bal alsó sarkok között az absztrakt gesztusokként, de akár betűkként is olvasható expresszív x-jelek alkotnak egy másik képzeletbeli tengelyt. Mintha Lakner az absztrakt és a figurális minőségek között próbálna sajátosan kényes egyensúlyhelyzetet teremteni.

Az ismétlődésekre, mozgásszekvenciákra épülő kompozíciót szemlélve feltételezhetnénk, hogy Lakner egy sejtelmes történetet beszél el. Mindez azonban ahhoz hasonlóan nem állja meg a helyét, ahogy szintén veszélyes Rauschenberg elszórt motívumtöredékekből építkező képi felületeit jelentés-összefüggések diagramszerű rendszereként olvasni, ahogy John Cage figyelmeztetett: „a *combine*-oknak éppúgy nincs tárgya, mint egy napilap oldalának”.⁷⁰² Rauschenberg úgy fogalmazott, hogy „mindig azt szerettem volna, hogy a műveim – akármilyen is történik a műtermemben –, inkább ahhoz

⁷⁰² „There is no more subject in a *combine* than there is in a page from a newspaper.” Idézi: Leah Dickerman: *Rauschenberg Canyon*, The Museum of Modern Art, New York, 2013 31.

hasonlítsanak, ami az ablakon kívül zajlik”,⁷⁰³ s mindez egybevág azzal, amit Leo Steinberg írt klasszikus tanulmányában Rauschenberg „képi felületeiről”, melyek „beengedik önmagukba a világot”.⁷⁰⁴

A megállapítások Lakner művére is érvényesek, amely – amint erre a festmény címe is utal – mintha egy újság híreit terítené ki a kép felületén. Hírek, sajtókivágatok, filmrészletek, reprodukciók hasonló „festett montázsaként” írhatók le Lakner más ebben az időszakban alkotott festményei is: a *Halott az utcán (Filmjelenet)* (1963-64) [74. kép],⁷⁰⁵ a *Szaxofonista* (1963-64) [79. kép], a *Szónok (Filmrészlet)* (1964 k.)⁷⁰⁶ [75. kép] és a *Győri keksz* (1966) [78. kép]. Ezeken a műveken jelenik meg első ízben a megkettőzés mint kompozíciós elv.⁷⁰⁷ A *Halott az utcán* (1963-64) [74. kép] című festményen a perspektivikusan rövidülő, (Mantegnát is idéző) fekvő holttest mindkét képtáblán megjelenik, másodjára felnagyítva, közelhozva.

A *Hírekhez* [73. kép] hasonlóan a fent említett festményeken is hangsúlyosak az üresen hagyott képfelületek, ám ezúttal nem pusztán tudatos festői „játékról” van szó, hanem a művek nagy része – a művész bevallása szerint – valóban befejezetlen. A befejezetlenség ellenére is megállapítható azonban, hogy ezeken a festményeken jelent meg először tisztán az a kétpólusú komponálási eljárás, amely a művész későbbi festményein egyre hangsúlyosabbá vált. A képmezők gyakran állapotokat, fázisokat jelölnek. A tagolás képregényeket és filmes storyboardokat is idézhet (a festményekhez készült vázlatrajzokon a képregény reminiszenciák hangsúlyosabbak, mint magukon a festményeken). Az ábrázolt jelenetek olykor egyértelműen amerikai vonatkozásúak (mint például a színesbőrű dzsessz-zenészt ábrázoló *Szaxofonista* esetén), ám más esetben lokális referenciák is megjelennek. A *Győri kekszen* (1966) [78. kép] például olyan

⁷⁰³ „I always wanted my works – whatever happened in the studio, to look more like what was going on outside the window.” Idézi: Leah Dickerman: *Rauschenberg Canyon*, The Museum of Modern Art, New York, 2013, 27.

⁷⁰⁴ „a pictorial surface that let the world in.” Leo Steinberg: *Other Criteria*, in: uő: *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York, 1972, 90.; ebben a kontextusban idézi: Dickerman 2013, i.m., 27.

⁷⁰⁵ A mű több címen jelent meg (*Befejezetlen kép* [Metamorphosis kat. 25.], *Film-montázs* [„real” kat. 35.]), ezúttal a művész által jelenleg érvényesnek tekintett címváltozatot használom.

⁷⁰⁶ Ugyan a Ludwig Múzeum *Ludwig Goes Pop + The East Side Story* című kiállításának katalógusában a művet 1966 körülre datálták, a magam részéről – stíluskritikai szempontokat mérlegelve – valószínűsítem, hogy a mű egyidejű a *Szaxofonista* című festménnyel (a háttérben megjelenő építészeti elem azonossága is ezt a feltételezést erősíti), 1964 körül – a *Hírekkel* egy időben – készülhetett.

⁷⁰⁷ A négy festmény közül három kétszátű, a *Szaxofonista* pedig eredeti állapotában hasonlóképp „kettős” kompozíció volt, ám a 2010-es években a művész utólagosan levágta a festmény egyik – általa kevésbé sikerültnek ítélt – felét. A levágott képfélén lévő férfialak szinte pontosan megegyezik a *Halott az utcán* című festmény bal képfélén lévő férfialakkal. Ez is valószínűsíti, hogy a képek mind ugyanakkor készülhettek.

hangsúlyos motívumok a csomagolások és a terméklogók, mint az amerikai és brit pop art fontos alkotásain (olyan művekre utalhatunk párhuzamként, mint Derek Boshier *Special K* című 1961-es festménye,⁷⁰⁸ amelyen szintén festői – helyenként absztrakt – képmezőn jelenik meg a Kellogs logója), ám Lakner esetén nem nyugati termékek láthatók, hanem a lokális vizuális kultúra motívumai.

A film-referencia a *Szónok (Filmrészlet)* [75. kép] című festményen a leghangsúlyosabb: a festményen kétszer megismételt felmutató kéz mintegy megszólítja a befogadót. A szintén kétszer megismételt szónok arca pedig Szergej Eisenstein *Patyomkin páncélos* (1925) című filmjére [76. kép], a Francis Bacon által is több ízben idézett [77. kép] idős, cvikkeres nőalak arcáról, (halál)sikolyra nyíló szájáról készült közeli felvételre utal. Az Eisenstein-allúzió több szempontból is fontosnak tekinthető. Lakner egyrészt a hatalomnak kiszolgáltatott forradalmárt idézi meg, akárcsak több másik festményén (*Forradalmárok kivégzése*, 1965 [118. kép]; *Felhő és fogoly*, 1967 [119. kép]). Másrészt a halál előtti utolsó pillanatot kimerevítve az egyén és az elnyomó hatalom viszonyát vizsgálja. A figyelmeztetésre emelt ujj pedig felszólításként is olvasható, mintegy nyomatékosítva a mű társadalmi-politikai üzenetét.

Az Eisenstein-idézet azonban egyúttal Francis Bacon-idézet is. Lakner az 1960-as években önironikusan jegyezte meg, hogy „nem én vagyok a kor Rembrandt-ja, hanem Francis Bacon.”⁷⁰⁹ A kijelentéshez Szabadi Judit fűzte hozzá, hogy az „nemcsak azt jelezte, hogy milyen nagyságrendű emberábrázolás izgatja, hanem az is, hogyan érzi ezt korszerűnek.”⁷¹⁰ Laknert az expresszív festői kifejezés lehetőségei foglalkoztatták, és ebben a tekintetben gyökeresen eltért a pop art legtöbb művésztől, hiszen Francis Bacon figurális festészetét tekintette példaértékűnek. Bacon az alak és az alap, a forma és a figura viszonyát tematizáló festészetéhez hasonlóan Lakner alakjai is expresszívek, szinte deformáltak, ám mégis fotószerűek. Sajátosan párosítja a baconi festészet expresszivitását a pop art-ra jellemző fotószerűen egzakt figuraábrázolással.

Az alakformálás fotószerűségéhez kapcsolódik az Eisenstein-idézet harmadik fontos aspektusa: ebben az időszakban vált Lakner számára kulcsfogalommá a *montázs*. A *Patyomkin páncélos* az eisensteini montázselméleti gyakorlati igazolásának is tekinthető. A montázs a magyarországi neoavantgárdban is rendkívül fontos fogalomnak tekinthető. Lakner montázs iránti érdeklődése feltehetően nem független Erdély Miklós

⁷⁰⁸ Derek Boshier: *Special K*, 1961, olaj, vászon, 122 × 121 cm, magántulajdon

⁷⁰⁹ Szabadi 1970, i.m., 118–119.

⁷¹⁰ Szabadi 1970, i.m., 119.

montázssal kapcsolatos kérdésfelvetésétől sem. Erdély, akivel Lakner a hatvanas években baráti viszonyban volt, 1966-ban – a *Szónok (Filmrészlet)* készüléseinek az évében – publikálta *Montázs-éhség* című nagyhatású írását, amelyben a montázs jelentőségét nemcsak a film, hanem a zene és a képzőművészet összefüggésében is vizsgálta, a rauschenbergi képépítést a dadaizmus, a szürrealizmus, a futurizmus és az absztrakció kontextusában említve: „És legújabban a lenézett és diadalmas pop-art kétségbeesett s néha könnyelmű erőfeszítéseket tesz, hogy megmentse a statikus tárgymontázst, összeszerelt tárgyak béna kifejező erejét veszi igénybe. Mintha szintén a mozi helyett tevékenykedne, olyan leleményességgel, ami a filmekből jócskán hiányzik. Nem riad vissza fotók, riportfotók egymás mellé kasírozásától sem, olyannyira, hogy Rauschenberg néhány képe úgy tűnik elő, mint egy híradófilm emléke.”⁷¹¹

Laknert feltehetően elsősorban nem a filmben alkalmazott montázs, hanem a képzőművészeti montázs lehetőségei foglalkoztatták, a fotómontázs Erdély Miklós által is említett példái, olyan művészek alkotásai, mint John Heartfield. Lakner festményein mintegy megfestette a fotómontázst, illetve a Rauschenberg által alkalmazott szitanyomást. Mindez tudatos, reflektált eljárásnak tekinthető. „A tárgyakat azért festem meg így, mert mindent a festészet matériájába akarok emelni.” – fogalmazott Lakner 1966-ban Frank Jánosnak.⁷¹² A nem-festészet „a festészet matériájába emelésének” szándéka azt sejteti, hogy Laknert már a hatvanas évek elején elkezdte foglalkoztatni a hagyományos táblaképfestészet és az új médiumok viszonyának elméleti kérdése is: az egyedi és a sokszorosított, a kép, a fotó, a nyomtat és a lenyomat komplex viszonyrendszerét vizsgálja Lakner, és ebben a tekintetben Robert Rauschenberg művészetéhez több szál is kapcsolódik.

Rauschenberg *Factum* című képpárján⁷¹³ [80-81. kép] azt a problémát vizsgálta, hogy mennyiben lehetséges kézzel megfesteni két egyforma festményt. Későbbi mechanikusan sokszorosított, ám kézzel felülfestett motívumai ugyanerre a kérdésre reflektálnak. A megismételhető és a megismételhetetlen sajátos kettőssége Rauschenberg szemi-mechanikus újságlenyomatainak is fontos sajátossága. A hígítóval átdörzsölt

⁷¹¹ Erdély Miklós: *Montázs-éhség*, in: uő: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák. Válogatott írások II.*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Intermedia, Budapest, 1995, 99. (teljes szöveg: 95–104.) (első megjelenés: *Valóság*, 1966/4., 100–106.

⁷¹² Frank János 1966, i.m., 8.

⁷¹³ Robert Rauschenberg: *Factum I.*, 1957, vegyes technika, vászon, 156,2 × 90,8 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles The Panza Collection; Robert Rauschenberg: *Factum II.*, 1957, 155,9 × 90,2 cm, The Museum of Modern Art, New York Purchase and an anonymous gift and Louise Reinhardt Smith Bequest

nyomtatott felület (újságpapír) egyedi lenyomattá válik, de megőrzi sokszorosított karakterét. Többen is úgy vélekedtek, hogy Lakner félreértette Rauschenberg művészetét, amikor a mechanikus ismétlésre épülő szitanyomat-felületeket kézzel festette meg. Mindez azonban korántsem állja meg a helyét: Laknert ugyanis más sem foglalkoztatta, mint az a kérdés, hogy Rauschenberg milyen technikát alkalmaz művein. Erről tanúskodik egy Csernus Tibornak 1964. júliusában – vagyis közvetlenül Lakner a Velencei Biennálén tett látogatása előtt – írt levél részlete: „Rausiról csak akkor merek szólni, ha megnéztem Velencében, hogy ragaszt-e vagy csak nyomtat?”⁷¹⁴ Később Lakner a következőképp emlékezett vissza a Rauschenberg-művekkel való találkozására: „Rauschenberg engem teljesen fejbe vágott, noha sosem csináltam rauschenberges munkát, mégis rendkívüli nagy hatást gyakorolt rám. Pedig nem a nagy combine paintingjei voltak kiállítva, hanem a Dante-illusztrációi.⁷¹⁵ Meglepett, hogy likacsosak a nyomatai. Kezdetleges volt a technikája, ahogy a három olimpiai érmes futót átnyomtatta az újságból a grafikai lapra. A nyomott motívumok olyan haloványak voltak, hogy alig látszottak, itt egy kis piros, ott egy pici kék, manapság már ezt a technikát sokkal jobban tudják a művészek alkalmazni. Mégis nagyon tetszett az, ahogy próbálkozott, kísérletezett, hiszen én is ezt tettem egész életemben. Amikor hazajöttem, alapvetően megváltozott bennem a világ.”⁷¹⁶ Lakner Rauschenberg *Dante Drawings* (1958-60) című sorozatára hivatkozik [82-83. kép]. Ezeken – a későbbi szitanyomással megalkotott kompozícióit megelőző – Rauschenberg szemi-mechanikusan nyomtatta le a nyomdaipari termékeket, higítóval dörzsölte át azokat a papírra.

A mechanikus, illetve szemi-mechanikus ismétlésre épülő képalkotási eljárások a lenyomatásra és „cuppantásra” épülő szürnaturalista festészetnek kézenfekvő továbbgondolásai voltak. Erről tanúskodik Csernus Tibor *Nádas* (1964) című festménye is [84. kép], amelyen a művészre jellemző szürnaturalista felületen Rauschenbergéhez hasonló, szemi-mechanikusan lenyomatott – higítóval átdörzsölt⁷¹⁷ – részletek jelennek meg: a *Vie Nuove* című olasz kommunista lap címlapja [85. kép], illetve egy *Franco-American Macaroni* konzerv (talán korántsem véletlenül a nyugati fogyasztói kultúra rekvizitumaiként). A hatvanas évek közepén nemcsak Csernus és Lakner, hanem számos

⁷¹⁴ Lakner László levele Csernus Tibornak, 1964. július – ezúton is köszönetet szeretnék mondani Sándor Júliának, aki rendelkezésemre bocsátotta a Csernus Tibor hagyatékában található Lakner-levelek másolatát.

⁷¹⁵ Robert Rauschenberg: *34 Drawings for Dante's "Inferno"*, 1964, litográfia-sorozat

⁷¹⁶ Sinkovits Péter: Progresszív álmok. Beszélgetés Lakner László festőművésszel, *Új Művészet*, XVI/4, 2005. április, 6

⁷¹⁷ Ezt az eljárást más – a pop arttal asszociálható – művészek is alkalmazták, például Wolf Vostell, vagy Magyarországon – az említett Csernus mellett – Altorjay Gábor és Altorjai Sándor.

szürnaturalista művész kísérletezett szemi-mechanikus motívumsokszorozási technikákkal, gondoljunk Korga Györgyre vagy Méhes Lászlóra, aki a gyúrható radírt használta tranzitív – és deformálható – nyomóformaként, az általa alkalmazott technikát pedig *monopoltípiának* nevezte el.⁷¹⁸

A szemi-mechanikus motívumsokszorosítási eljárások mellett szintén meghatározó a teljesen manuális motívumsokszorosítás. Lakner festményei trompe l'oeilszerűen megfestett fotómontázsoknak tűnnek. Több egykori szürnaturalista festői is alkotott hasonló műveket. Gondoljunk Gyémánt László *Cosmopolis* (1965) [85. kép] című festményére, amelyen a Colosseum szürnaturalista modorban megfestett, romos épületére vetíti a nyugati márkajelzések feliratait („Coca Cola”, „Triumph”), sajátosan kelet-európai pozícióból kérdezve rá az európai kultúra sorsára és az amerikai termékek nemzetközi elterjedésének hatásaira, sajátos montázzszerű kompozíciót alkotva. Méhes László szintén alkotott ezekben az években trompe l'oeilszerűen megfestett montázskompozíciókat (*Kacat leltár*, 1964; *Palánk*, 1967), de Laknerhez a legközelebb Konkoly Gyula került. Konkoly *Ugarragu* (1965) [86. kép] című festménye a *Hírek* című festménnyel [73. kép] rendkívül szoros kompozicionális hasonlóságokat mutat. A kép a nyomdai reprodukciók széles körét idézi meg Marilyn Monroe-tól Vincent van Gogh egyik alkotásáig (ennyiben folytatja Konkoly a művészettörténeti előképeket invenciózusan egymás mellé rendelő, helyenként kollázsszerű festményét, *A múzsa jelenléte a Magyar Képzőművészeti Főiskolán* című 1964-es képet⁷¹⁹). A műveken különféle festészettechnikai megoldások rendelődnek egymás mellé a szürrealista grattázstól a tasiszta gesztuson át a naturalista alakábrázolásig és a plakátokat, csomagolásokat idéző feliratokig. Az *Ugarragu* címadás Ady Endrét parafrázálva utal a „magyar ugar” és a nyugati fogyasztói társadalom közötti távolságokra. Ráadásul az „ugar” szó – amint arra Hornyik Sándor hívta fel a figyelmet⁷²⁰ – mint a „sugar” (cukor) szó átalakítása jelenik meg a kompozíción, sajátos humorral utalva a nyugati „cukorvilág” és a magyar szintér sivársága közötti jelentős különbségekre. Ez a problémafelvetés Lakner művészetétől sem áll távol.

⁷¹⁸ Vö. A monopoltípija eljárásához lásd: Sinkovits Péter: *Méhes*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1980, 6–7.; Fehér Dávid: *Méhes László*, i.m., 2016, 12.

⁷¹⁹ Konkoly Gyula: *A múzsa jelenléte a Magyar Képzőművészeti Főiskolán*, 1964, olaj, vászon, 110 × 140 cm, mgt. A mű részletes elemzésére ezúttal nincs mód, erről lásd: Révész Emese: *Figura, história, táj. Figuratívitás Konkoly Gyula festészetében*, in: *Konkoly. Figuratív képek*, Keserű Katalin szerk., kat. Ernst Múzeum, Budapest, 2003, o.n.;

⁷²⁰ Hornyik Sándor: *Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon* 2017, i.m., 461.

Az 1960-as évek közepén az első ízben Lakner által alkalmazott, festett montázsstruktúrákra épülő „kvázi-pop art” a szürnaturalizmussal összevethető – abból kinövő – festészet tendenciává vált Magyarországon. A következőkben bemutatom Lakner néhány ebbe a körbe sorolható alkotását, amelyek egyúttal a „nemzetközi pop” összefüggésrendszerében is elhelyezhetők.

II.2.2. Rembrandt parafrázisok

II.2.2.1. Rembrandt tanulmányok (1966)

Lakner hatvanas években alkotott műveinek jelentős csoportját alkotják azok az alkotások, amelyek Rembrandtot parafrázeálják. Egyes műveken áttételesen, allúzióként, más esetekben azonban konkrét idézetként jelennek meg Rembrandt alkotásai, motívumai. Rembrandt sötétbe burkolózó, mélybarna festői világa Lakner művészetében több művészettörténeti idézetnél, egy társadalmi helyzet, *emberi állapot* metaforájává válik.

Erre utal a *Rembrandt tanulmányok* (1966) [88. kép] című festmény. A kompozíció ezúttal is megidézi Rauschenberg szitanyomással sokszorosított motívumokra (sajtóképekre és művészettörténeti idézetekre, reprodukciókra) épülő alkotásait (például az 1964-es – korabeli sajtófotókat és Rubenst egyaránt idéző – *Skyway*⁷²¹), amelyek fontos képszerző elve az ismétlés, és a motívumok megfeleléseire épülő, függőleges és vízszintes és átlós tengelyeket alkotó konstallációk megalkotása, illetve gyakoriak a műveken a realisztikus és az absztrakt részletek dinamikus együttállásai. A különbségek azonban ezúttal is hangsúlyosak: Lakner Rauschenberggel szemben ezúttal is minden részletet kézzel fest meg, mintegy trompe l’oeilszerűen megidézve, „festészetté avatva” a rauschenbergi képalkotást, ezúttal is szürnaturalista technikákat (fésűvel karcolt, lenyomtatott, expresszíven elkent felületeket) alkalmazva, az absztrakt és a figuratív, a befejezett és a befejezetlen, vagyis a „megfestett” és az „üresen hagyott” részletek egyensúlyára is ügyelve.

A *Rembrandt tanulmányok* (1966) [88. kép] címadás azonban arra utal, hogy a festmény nem pusztán a rauschenbergi képalkotást idézi meg és avatja festménnyé,

⁷²¹ Robert Rauschenberg: *Skyway*, 1964, olaj, szitanyomat, tinta, vászon, 548,6 × 487,7 cm, Dallas Museum of Art The Roberta Coke Camp Fund, The 500, Inc., Mr. and Mrs. Mark Shepherd Jr. and General Acquisitions Funds

hanem felnagyított, imaginárius tanulmánylapnak is tekinthető, amelyen a művész újra és újra „nekifut” az előkép lemásolásának. A festményen háromszor ismétlődik egy képzeletbeli diagonális tengelyen – kétszer teljesen, egyszer töredékesen megfestve – Rembrandt a londoni National Galleryben őrzött, fiatalkori (1640-es) önarcképe [89. kép], alattuk pedig a fentivel párhuzamosan futó, átlós tengelyen Rembrandt egyik kései önarcképe – talán a New York-i Frick Collection „*pátriárkaként*” is emlegetett monumentális érett Rembrandt-önarcképe? [90. kép] – jelenik meg kétszer megfestve. A négy teljesen megfestett Rembrandt-fej egy tükörszimmetrikus négyszöget zár be, amelynek középpontjában egy textil (zsák?) barnatónusú lenyomata látható. Az egymásnak megfeleltetett négy Rembrandt-önarckép kapcsán több szinten is rákérdezhetünk az azonosságok és a különbségek relációjára. Mennyiben tekinthető egymással azonosnak (identikusnak) két másolat, amely ugyanarról a festményről készült, de nem egyezik meg egymással. Mennyiben tekinthető az időződő Rembrandt identikusnak az egykori önmagával. A mű egyrészt az alkotás, a másolás, a megfestés, a festői *nyomhagyás* idődimenzióit tematizálja, másrészt pedig arra is rákérdez, hogy mennyiben képezik le az egymásra vetíthető, egymással összevethető Rembrandt-önarcképek az idő múlását. A festmény centrumában lévő – fehér nyilakkal is megjelölt, nyomatékossított – lenyomat-motívum mintha erre a problematikára utalna: az arcképek egyszerre tekinthetők egymás lenyomatainak és a múlt idő lenyomatának is.

A mű azonban nem pusztán a festői reprezentáció alapkérdéseire reflektál, hanem más összefüggésekre is: a festményen kétszer is megjelenik a „Hol a fény?” felirat.⁷²² A ládabetűkkel felírt kérdés utalhat a rembrandti festészetben gyakran alkalmazott fény-árnyék hatásokra, ám egzisztenciális kérdésekre is vonatkoztatható: a Rauschenberg képein megjelenő, „csillogó” kapitalista világ hiányára, és egy diktatórikus társadalom fenyegető légkörére.⁷²³ Rembrandt mélybarna-olajzöld képi világa ennyiben egy társadalmi helyzetre, a szabadság metaforájának tekinthető fény hiányára is utal. Ezt az értelmezést nyomatékossítják olyan – a művel egyidejű – Lakner-kompozíciók, mint a rembrandtian barna *Menekülő* (1966) [136. kép] és a mélytónusú *Engedelmesen* (1966) [130. kép], amelyek fenyegető emberi helyzeteket, a megalkuvás és a menekülés morális és emberi dilemmáit ábrázolják.

⁷²² Lásd a kérdésről korábban: Dávid Fehér: „Where is the Light?”, 2015, i.m., 131.

⁷²³ Hornyik Sándor azon feltételezése, hogy a „Hol a fény?” felirat Larry Rivers kritikájaként is olvasható kevésbé valószínűsíthető – Hornyik a kérdésben a mechanikus reprodukciós eljárásokkal operáló amerikai pop art „festőietlenségének” kritikáját látja, ám mindez épp Larry Rivers rendkívül expresszív festészete esetén nem állja meg a helyét. Hornyik 2017, i.m., 453–454.

A festmény azonban a felirat sugallta társadalmi-politikai üzeneten túl is számos kérdésre reflektál, például az *idézés* problémájára. Lakner – talán öntudatlanul is – olyan Rembrandt műveket idéz meg a festményén – *Saskia mint Flóra* (1641),⁷²⁴ *Önarckép harmincnégy évesen* (1640) –, amelyek maguk is idézetszerűek. Saskia – Lakner képén „poposan” átdolgozott – alakja a rembrandti előképen Tiziano *Flóra*-ábrázolását idézi,⁷²⁵ a londoni *Önarckép* pedig egyszerre idézi meg Tizianót, Raffaellót és Dürert,⁷²⁶ a művészettörténeti előképeket mint *kódokat* alkalmazva. Lakner hasonlóképpen használja fel Rembrandt alkotásait a festményén, ahogy Rembrandt használta fel a saját előképeit.

Az eljárás párhuzamba állítható számos klasszikus műalkotásokat idéző popművel.⁷²⁷ Lakner festménye a legközelebb Larry Rivers Rembrandt-parafrázisaihoz (1963-70) áll, ⁷²⁸ amelyek Rembrandt *Staalmeesters* (1663)⁷²⁹ című alkotását mint egy szivarmárka (*Dutch Masters*) emblémáját idézi meg [91. kép]. Rivers pasztózosan és expresszív módon megfestett, olykor motívumismétlésre épülő kompozíciói a formális hasonlóságok ellenére is jelentősen eltérnek Lakner Rembrandt parafrázisaitól.⁷³⁰ Míg

⁷²⁴ Rembrandt: *Saskia mint Flóra*, 1641, olaj, fa, 97,7 × 82,2 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Drezda

⁷²⁵ Tiziano: *Flóra*, 1515-20, olaj, vászon, 80 × 64 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze

⁷²⁶ A megidézett művek: Tiziano: *Fiatal férfi portréja (ún. Ariosto)*, 1512 k, olaj, vászon, 81.2 × 66.3 cm, National Gallery, London; Raffaello: *Baldassare Castiglione portréja*, 1516 előtt, olaj, vászon, 82 × 67 cm, Musée du Louvre, Párizs; Albrecht Dürer: *Önarckép*, 1498, olaj, fa, 52 × 41 cm, Museo del Prado, Madrid Ehhez lásd: Edwin Buijsen – Peter Schatborn – Ben Broos: Catalogue, in: *Rembrandt by himself*, kat. Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague, National Gallery, London, Christopher White és Quentin Buvelot szerk., Waanders Publishers, Zwolle, 1999, 173.

⁷²⁷ Erről a jelenségről lásd: Evelyn Weiss: Kunst in Kunst – Das Zitat in der Pop-Art, *Aachener Kunstblätter*, 1971, 215–236.

⁷²⁸ Id. pl. Larry Rivers: *Dutch Masters I*, 1963, olaj, vászon, 101,7 × 127,1 cm, Cheekwood Museum of Art, Nashville; Larry Rivers: *Dutch Masters and Cigars*, 1963, olaj, vászon, 243.8 × 172.1 cm; Larry Rivers: *Dutch Masters Miniature*, 30 × 18 cm, é.n; Larry Rivers: *Dutch Masters Relief*, 1964, olaj, kollázs, fa, 85 × 67 cm; Larry Rivers: *Dutch Masters and Cigars*, 1967; Larry Rivers: *Dutch Masters*, 1967, Sztanyomat, szén, vegyes techn, filc, 182,9 × 152, 4 cm; Larry Rivers: *Dutch Masters Silver*, relief, akril, olaj, szén, farost, kollázs, vászon, 97 × 70 1/2 × 14 inch, 1969; Larry Rivers: *Dutch Masters Cigar Box*, 1970, karton, vászon, alumínium, fólia, fa, papír – kollázs; Lakner nem ismerhette Rivers műveit eredetiben, legfeljebb néhány fekete-fehér reprodukciót láthatott műveiről a Fészek-könyvtárban, pl. a *Dutch Masters and Cigars* című festmény reprodukálva volt Lucy Lippard alapvető Pop könyvében, ami a könyvtárban már a hatvanas években megvolt Lippard, Lucy R: *Pop Art*, Thames and Hudson, London, 1966, 168); Ám ennél is fontosabb Sam Hunter gazdagon illusztrált Larry Rivers tanulmánya, ami az 1965-ös *Quadrum*ban jelent meg, benne – többek között – a Rembrandt-parafrázis két változatával, (Larry Rivers: *Dutch Masters Miniature*, 30 × 18 cm, é.n; Larry Rivers: *Dutch Masters Relief*, 1964, olaj, kollázs, fa, 85 × 67 cm) továbbá a Jacques Louis David *Napóleonját* parafrázáló, a figurát kétszer ismétlő másik festmény (*The greatest Homosexual*, 1964, olaj, vászon, kollázs, 205 × 156 cm, Hirshorn Coll, New York); vö. Hunter, Sam: Larry Rivers, *Quadrum*, no. 18, 1965, 99-114, 183-4; A Larry Rivers-bibliográfia hatvanas évekre vonatkozó tételeinek magazinjai (*Art in America*, *L'Oeil*, stb.) szinte kivétel nélkül jártak a Fészek Művészklub könyvtárába.

⁷²⁹ Rembrandt: *Staalmeesters (A posztóscéh elöljárói)*, 1663, 191.5 × 279 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

⁷³⁰ Túlzónak érzem Keserü Katalin megállapítását miszerint Lakner *Rembrandt tanulmányok* című festménye „L. Rivers *Holland mesterek és szivarok II.* című képének (1963) változataként is felfogható” Keserü 1993, i.m., 36.

Rivers a fetiszizált árucikkek és a művészet viszonyát vizsgálja *Dutch Masters* szivardobozokat és a *Camel* cigaretták emblémáját tematizáló alkotásain,⁷³¹ addig Lakner Rembrandt-parafrázisán nem jelennek meg ilyen kérdések.

Feltehetően Lakner és Rivers műveire is utal Erdély Miklós 1968 előtt írt, ám a rendszerváltásig nem publikált *Pop tanulmány* című írásában: „Pop artnak nincs dolga a múlttal. Számára a múlt a jelenben fellelhető maradék, nem ritkán hulladék. Számára Rembrandt aukció, hamisítvány, reprodukció, tolvajnak jó fogás. Jelenre ügyel. A jelent folyóba dobott üres kétszersületes doboznak tekinti, amely hánytorgva úszik, átázik és elmerül. A jelen: csomagolás. A pop art kizárólag a csomagolást jelenti.”⁷³² Erdély a pop artot megszemélyesítő – olykor kritikus-ironikus hangütésű – szövegében Rembrandt reprodukcióként, aukcióként, vagyis árucikként való említése Larry Rivers árucikként megidézett Rembrandt-parafrázisaira vonatkoztatható, ugyanakkor a megállapítás nem érvényes Lakner művére, amely Rembrandtot nem mint árucikket, hanem inkább mint egy emberi állapot és társadalmi helyzet metaforáját mutatja fel.

II.2.2.2. Rembrandt motívumok

Nemcsak a *Rembrandt tanulmányok* (1966) című festményen [88. kép], hanem egy sor további Lakner-művön is felbukkannak Rembrandt-motívumok. Lakner korabeli rajzai és sokszorosított grafikái arra utalnak, hogy a művész elmélyülten tanulmányozta Rembrandt művészetét, és más régi mesterek, például Albrecht Dürer, Francisco de Goya alkotásait is, vagy olyan klasszikus műveket, mint az *Avignoni Pietà* (Dürer [vázlat rézkarchoz], 1967; *Las Resultas* (Goya inspiráció), 1966; Az „*Avignoni Pietà*”, 1963). A vázlatok arra engednek következtetni, hogy Lakner több Rembrandt-mű parafrázisát is mérlegelte: rajzot készített a *Deyman anatómiájának* (1656)⁷³³ Andrea Mantegna *Halott Krisztusáig*⁷³⁴ visszavezethető merészen rövidülő holttestéről [94. kép], illetve a befejezetlen *Pygmalion* (1639) rézkarcáról [93. kép] (*Rézkarchoz Rembrandt nyomán* [vázlat] 1964 [92. kép]). Mindkét esetben olyan Rembrandt-műveket választott, amelyek köthetők saját festészetéhez is: a holttest motívuma összevethető a *Halott az utcán* szintén

⁷³¹ Lásd erről a művész nyilatkozatát, Larry Rivers: *Mass Culture & The Artist*, in. kat. *Larry Rivers*, Gimpel Fils, London, 1964; a szöveg idézve: Marco Livingstone (Hrsg): *Pop Art*, (kat. Ludwig Museum, Köln), Prestel-Verlag, München, 1994 (első ném. kiad: 1992, első kiad: London, 1991), 52.

⁷³² Erdély Miklós: *Pop tanulmány* (1968 előtt) 1991, i.m., 25.

⁷³³ Rembrandt: *Deyman anatómiája*, 1656, 100 × 134 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

⁷³⁴ Andrea Mantegna: *Halott Krisztus*, 1490 k, tempera, vászon, 68 × 81 cm, Pinacoteca di Brera, Milánó

rövidülő alakjával [73. kép], a *Pygmalion* rézkarc befejezetlensége pedig az üresen hagyott („befejezetlen”) és a telített felületek kettősségére épülő Lakner-képek kompozícióját előlegezi. Jóllehet, a *Pygmalion*-rézkarc valóban befejezetlen mű, a „kvázi befejezetlenség” Rembrandt számos további „befejezett” rézkarcának is fontos sajátossága.

Ezeket a „befejezetlen” Rembrandt-műveket idézi meg a *Rembrandt tanulmány* 2. (1966) című monotípiával kombinált tusrajz [95. kép]. A mű ezúttal is manuális multiplikációra épül: a filmesíkszerű, hosszúkás felületen Lakner háromszor ismétli meg a sejtelmesen homályba burkolózó fő motívumot, egy fiktív Rembrandt-fejet, amely Rembrandt expresszió-affektus tanulmányait idézi.⁷³⁵ A figura szemeit árnyék fedi, akár Rembrandt 1629 körüli, ovális keretbe foglalt rézkarc-önarcképén [96. kép],⁷³⁶ látszanak a fogai, mint Rembrandt egy másik ekkoriban készült rézkarcán [98. kép],⁷³⁷ mely Francis Bacon is inspirálta, vagy mint a nevető Rembrandtot ábrázoló rézkarcon [97. kép].⁷³⁸ Lakner a szabadkézi tusrajzot textillenymattal kombinálja, a felületet helyenként fedőfestékekkel felülfesti, a mű ezáltal befejezetlennek tűnik, a filmszerű szekvencia mintha az alkotófolyamatot rekonstruálná, és a képmezők egy-egy állapotot jelölnének.

Lakner ezúttal is hasonlóan jár el, mint a *Rembrandt tanulmányok* (1966) [88. kép] esetén. Itt is egy sokszorosító technikával (ezúttal nem szitanyomással, hanem rézkarcolással) megalkotott műalkotást idéz meg és tesz egyedivé, ám az egyedi rajzot mégis megismétli, manuálisan multiplikálja. Vannak olyan esetek is, amikor Lakner mechanikusan multiplikálja és rendeli egymás mellé a Rembrandtot idéző portrékat (*Fej/Szerigrafikus tanulmány*, 1966 [99. kép]) – Andy Warholt idézve rendeli egymás mellé a fokozatosan halványuló nyomatokat, amelyeken az „ez sok” felirat egyszerre utalhat a motívumhalmozásra, és a társadalmi-politikai visszasságokra.

A multiplikáció egy másik sajátos esete, amikor Lakner a sokszorosított grafikán is manuálisan megismételt („sokszorosított”) motívumokat jelenít meg. Erre példa a *Rembrandt tanulmány 1. (Rembrandt, madárral)* (1965) [100. kép] című litográfia, amelyen a kézzel rajzolt Rembrandt-fej variáns ismétlődik. Lakner a portrét ezúttal egy

⁷³⁵ pl. ld. ehhez: Wetering, Ernst van de: The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits, in: *Rembrandt by himself*, kat. Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague, National Gallery, London, White, Christopher és Buvelot, Quentin szerk, Waanders Publishers, Zwolle, 1999, 19 skk.

⁷³⁶ Rembrandt: *Önarckép szőrmesapkában, ovális szegéllyel, büszt*, 1629 k, rézkarc, 62 × 50 mm; Gary Schwarz Rembrandt rézkarait összegző kötetében [Schwarz, Gary (Ed): *The Complete Etchings of Rembrandt. Reproduced in Original Size*, Dover Publications, New York, 1994 (Maarsen, 1977)]: B 12

⁷³⁷ Rembrandt: *Önarckép nyitott szájjal*, 1630, rézkarc, 72 × 61 mm, Schwarz: B 13

⁷³⁸ Rembrandt: *Nevető önarckép*, 1630, rézkarc, 48 × 42 mm, Schwarz: B 316

madárral párosítja. Ez a motívum többször megjelenik Lakner művein, például a *Mikroszkópokon* (1960) [56. kép], illetve az *Ablakok* (1965) [101. kép] című vegyes technikájú papírmunkán, mely utóbbi mű is Rembrandt előképéhez kapcsolódik: a *Csendélet két döglött pávával és egy lánnyal* (1639 k.) [102. kép] című festményhez.⁷³⁹ Rembrandt képén az előtérben csendéleti elemek madarakkal, a háttérben ablaknyílás, amin keresztül egy lány néz az előtérbe. Lakner (a rauschenbergi montázst továbbgondoló) kompozíciójának alapsémája hasonló. Az ablak, akár kép a képben, megnyílik, s egy másik térbe enged bepillantást. A befogadói tekintet irányával ellentétben a kinéző lány tekintete. Az előtérben itt is megjelenik egy madár, oldalt egy háttal álló férfialak, amely Lakner egy másik 1965-ös műve, a *Saigon. Saigoni Buddhisták szerzetesek tiltakozása* [117. kép] alakjait idézi.

A madár – legtöbbször sas – motívuma, a *Tanulmányok* (1966-67) című több változatban is létező litográfián is visszatér [103-104. kép]. Lakner rendkívül sokrétűen – Major János korabeli grafikáival⁷⁴⁰ összevethető módon – hoz létre különböző struktúrákat, lenyomtatott és átdörzsölt felületeket. A kompozíció ezúttal is – mint a korábban idézett alkotások többségén – a variált megkettőzésre épül: a madárfejek hasonlítanak egymásra, ám mégsem azonosak. A jobb oldali madárfej alatt olvasható felirat („véletlenül csak”) mintha a véletlenszerűség és a kiszámíthatóság kettősségére reflektálna.

A sas-motívum szintén hangsúlyos motívuma a *Ma 12-kor / Emlékek egy filmből / Film-jelenet sassal / Portré* (1965) [105. kép] című festménynek. Ez a legkorábbi jelentős Lakner-festmény, amelyen Rembrandt-motívum megjelenik, mindemellett ez a mű hozható a legközelebbi kapcsolatba Robert Rauschenberggel. A kompozíció ezúttal is motívumismétlésre épül: a festmény függőleges középtengelyén lévő figura a bal felső sarokban és a jobb képfélen is megismétlődik. Balról jobbra „olvassa” mozgásszekvenciaként olvasható le a megháromszorozott figura: mintha a férfi épp a festmény jobb szélén látható, vetkőző/öltöző nőhöz sietne. A *Hírek* [73. kép] komponálási elvéhez hasonló, ám nemcsak festett, hanem olykor valóban „kollázsolt” elemeket is tartalmazó képen⁷⁴¹ sajátosan keverednek az absztrakt expresszionizmust

⁷³⁹ Rembrandt: *Csendélet két döglött pávával és egy lánnyal*, 1639 k., olaj, vászon, 144 × 134.8 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

⁷⁴⁰ Olyan Major-művekkel vethető össze Lakner alkotása, mint a *Scharf Móric emlékezete* című vaskarc, amelynek szintén kollázsszerű kompozíciója hasonlóképp direkt tárgylenyomatokra, rajzolt részletekre, a felületre transzponált nyomtatott szövegekre épül.

⁷⁴¹ Ilyen kollázsként beillesztett elem például a jobb oldalt megjelenő (helyenként felülfestett) tigrisfej.

idéző és a figurális elemek, illetve a betűk és a számok. A „ma” és a „12” felirat lehet jelentéssel nem bíró, pusztán a kompozíciót gazdagító elem, ám – ahogy Lakner a mű egyik címváltozatában összeolvassa a kettőt – utalhat egy időpontra is (akár egy találkozó időpontjára), amely felerősíti/visszaigazolja a kompozíció elbeszélésként való leolvasásának lehetőségét. Lakner kimerevített pillanatokat rendel egymás mellé a képfelületen. A kiterjesztett szárnyú, dermedt sas a kompozíció pillanatképszerűségét nyomatékosítja.

Ez az a – korábban említett Lakner-műveken (*Mikroszkópok*, 1960 [56. kép]; *Rembrandt-tanulmány I.*, 1965 [100. kép]; *Ablakok*, 1965 [101. kép]) is megjelenő – motívum, amely a legszorosabb kapcsolatba hozható Robert Rauschenberggel, ugyanis megidézi az amerikai művész *Canyon* (1959) [106. kép] című ikonikus combine paintingjét is, amelynek legfőbb motívuma egy kartondobozt megragadó, kiterjesztett szárnyú, kitömött sas. A madár egy táblakép előtt jelenik meg, amelynek kompozíciója fényképek, nyomatok, helyenként expresszíven felülfestett kollázsára épül. Az szinte bizonyos, hogy Lakner ismerte Rauschenberg *Canyon* című alkotását (szerepelt az 1964-es Velencei Biennálén, amit Lakner is megtekintett), az viszont erősen kérdéses, hogy tudhatott arról, hogy a mű összefüggésbe hozható Ganymedes történetével,⁷⁴² és ezenbelül is Rembrandt Ganymedes történetét ábrázoló festményével [107. kép].⁷⁴³ Lehetséges, hogy nem több véletlennél, de Lakner *Ma 12-kor* (1965) című festményén a *Canyon* kiterjesztett szárnyú sasára is utaló motívum Rembrandt *Ganymedes*-festményének sas motívumát idézi.

Lakner a combine painting „festészeten túli” elemét megfesti, a „festészet matériájába emeli”, és mindeközben egy klasszikus művészettörténeti előképet idéz meg. Sajátosan párosítja, „egymásra vetíti” Rauschenberget és Rembrandtot, mintegy öntudatlanul is ráérezve a *Canyon* egyik inspirációs forrására. Ennél is fontosabb azonban az a gesztus, ahogy Rembrandtot idéző festői motívumként idézi meg Rauschenberget, visszahelyezve nem-festészeti elemet a festészet területére. Lakner az 1960-as évek

⁷⁴² Ezt az értelmezést erősíti, hogy Rauschenberg *Canyon*nal azonos évben készített egy *Ganymedest* történetét a címében is megidéző combine paintinget (Robert Rauschenberg: *Pail for Ganymede*, 1959, szabadon álló combine, fém, zománc, fa, fogaskerék, viasz pecsét, ételkonzerv, 48,3 × 12,7 × 14,6 cm). A *Canyon* kiterjedt szakirodalmához és történetéhez lásd: Charles F. Stuckey: Reading Rauschenberg, *Art in America*, March-April 1977, 74–84.; Kenneth Bendiner: Rauschenberg's „Canyon”, *Arts Magazine*, LVI/10, June 1982, 57–59.; Branden W. Joseph: *Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde* (October Books), MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 2007 (2003), 158.; Dickerman 2013, i.m.

⁷⁴³ Rembrandt: *Ganymedes elrablása*, 1635, olaj, vászon, 171 × 130 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezda

közepétől fogva tudatosan tematizálja művein az egyedi és a sokszorosított, a festészet és a nem-festészet viszonyát, ez a kérdésfelvetés későbbi periódusaiban is visszatér.

II.2.2.3. Danae

Ugyan a *Ma 12-kor* című festményen Lakner „festészetté avatta” Rauschenberg sas-motívumát, a hatvanas években maga Lakner is alkotott olyan műveket, amelyeken a festményt tárgyi elemekkel egészítette ki. A *Fakír* (1964) című kétrészes alkotásán a jobb oldali, lábat ábrázoló festményt egy olyan fatáblával konfrontálta, amelyből egyenletes közönként szögek állnak ki – az objekt és a festmény között asszociatív kapcsolatot teremtve. A *Menekülőn* (1966) [136. kép], a *Tanún* (1966), az *Engedelmesenen* (1966) [130. kép] és a *Levél Barbarának* (1967) [112. kép] című – egyaránt „rembrandtian” mélytónusú – alkotásokon a kép felületén megjelennek applikációk. A rauschenbergi combine painting műformájához azonban Lakner a *Danae I.* (1967) [108. kép] című alkotásán került a legközelebb.

A mélybarna festmény egyaránt idézi Antoni Tàpiest (x-jel), az érzéki anyagstruktúrákat megjelenítő Alberto Burrit és Manolo Millarest, a táblaképet plasztikai elemekkel kombináló Rafael Canogart, ám a képfelület és a ráapplikált térbeli formák viszonylatai mégis Rauschenberg combine paintingjeihez állnak a legközelebb. A festményen Lakner festészetének számos korábbi motívuma, eszköze megjelenik. Az érzéken megfestett mélybarna árnyéktérben felsejlő nőalak, a testét elfedő textillenyomat, amely mellett valódi textilapplikáció (szoknya) is megjelenik. A nő összezárt lábai kinyúlnak a térbe, a lábakon harisnya, a lábak alatt szintén térbenyúló ágyсарок. A kép felső oldalán zsák-applikáció, amelynek enyhén diagonális szegélye párhuzamos a női test kontúrjaival. A dinamikusan fröccsenő, lecsorgó festék lefelé gravitál, a megidézett mitikus történetre utalva, miszerint Zeusz aranypénzeső formájában termékenyítette meg Danae-t.

Lakner a hagyományos ikonográfia merész újragondolása miatt választotta előképként Rembrandt *Danae*-ábrázolását [109. kép]:⁷⁴⁴ szemben a klasszikus *Danae*-ábrázolásokkal ezen a festményén nem jelenik meg az aranypénzeső. A „kötelező” motívumot az aranyszínben ragyogó angyalfigura és berendezési tárgyak, illetve a nő testét „simogató” fény helyettesíti. Lakner művén az égből (zsákból) hulló aranypénz

⁷⁴⁴ Erről – többek között – a róla készült *Vigasztaló* című (Sipos András) által rendezett portréfilmben beszélt 2005-ben.

motívumát egyrészt a dinamikusan lecsorgó, fröccsenő festék, másrészt pedig Danae lába fölött egy festett körmotívumokból álló szabályos mintázat váltja fel [110. kép]. Ez a mintázat a nyomdaipari termékek raszter struktúráit idézi meg. Lakner egy másik festményén, a *Mozdulat (Hát – részlet egy cowboy-filmből)* (1967) [111. kép] című képen is megjelenik. A *Mozdulat* kompozíciója a korábbi kettősképeket idézi: egy férfi háta kétszer ismétlődik, egyszer realiztikusan megfestve, mélybarna lenyomattal kombinálva, másodjára stilizálva, antik szobortorzókat idézve. A motívum a hátra nyúló kéz motívumát amerikai cowboy filmek inspirálták, a megismételt figura melletti raszter struktúra pedig mintegy nyomatékosítja, hogy a festmény „nyomatszerűségét”.

A festett „raszterpontok” egyrészt absztrakt struktúrát alkotnak, másrészt azonban valóságként imitálják a felnagyított nyomdaipari termékek felületeit. A megoldás az amerikai pop artot, elsősorban Roy Lichtenstein felnagyított képregényrészleteket, nyomatokat ábrázoló alkotásait idézi. Európában Sigmar Polke alkalmazott Lichtensteinéhez hasonló eljárást, ám bizonyos festményein Polke, akárcsak a *Danae* esetén Lakner eltérő technikát alkalmazott, mint az amerikai pop-művész. Míg Lichtenstein a szabályos körmotívumokat szemi-mechanikus módon, sablont alkalmazva vitte fel a képfelületre, ezáltal „sterilnek” tűnő, „tökéletes” felületeket megalkotva, addig Polke a körmotívumok megfestésekor nem minden esetben alkalmazott sablont vagy vetítést, olykor szabadkézzel festette meg a raszterpontokat. Lakner a 1967-ben nem valószínű, hogy ismerte Sigmar Polke művészetét, ám – feltehetően hasonló motivációtól vezérelve – döntött hasonlóképp, és festette meg szabadkézzel a raszterpontokat a *Danae I.* című festményen [108. kép]. A helyenként szabálytalan körmotívumok megőrzik kézzel festett karakterüket és „festőiségüket”. Lakner (és Polke) nem imitálja, hanem *megfesti* az amerikai pop art bizonyos motívumait, a szemi-mechanikus eljárásokat manuális festői eljárásokkal helyettesítve. A festett raszterpont mint a realista kompozíciók alapelemeként működő absztrakt alapforma ahhoz hasonlóan oldja fel a figuráció és az absztrakció kettősségét (és teremt meg egy az absztrakció és a figuráció közötti sajátos egyensúlyhelyzetet), mint Gerhard Richter művészetében az élettenség (Vermalung).

Egy évvel később Lakner megfestette a *Danae I.* második változatát (*Danae II.*, 1968) [114. kép]. A festmény közvetlen előzményei közé tartozik a *Danae, drágám* (1967) című rézkarc [113. kép]. A grafikán – a *Danae I.* című festménnyel szemben – Lakner pontosan idézi a rembrandti előképet, kétszer (variáltan) megismételve az aktot, betűkkel (DANAE felirattal), hétköznapi sajtókivágatokat idéző futó figurával, és

absztrakt sávstruktúrákkal, „kiégett” (vak)foltokkal konfrontálva azt. Szintén fontos előzménye a *Danae* második festményváltozatának a *Levél Barbarának* (1967) [112. kép] című kompozíció: az Alberto Burrit idéző érdes zsákfelületből komponált bal képfélre az expresszíven megfestett – Tàpiesszel összehasonlítható – jobb képfél „válaszol”. A mű – amint erre a cím is utal – monumentálissá nagyított imaginárius levél: a jobb oldali képfelületbe Lakner kézírással – alig olvasható – levélüzenetet karcol, későbbi szkripturális festményeit, „lettre imaginaire-jeit” előlegezve. A bal oldali zsákfelületre applikált kéz mintha a látás a tapintás egymásra hatását, a kép „leolvasásának” tapintásszerű, szenzuális aspektusait nyomatékosítaná.

A *Danae II.* (1968) [114. kép] című festményen is megjelennek érzéki lenyomat-struktúrák, akár a *Danae I-en* [108. kép], kétszer ismétlődik a rembrandti előképet pontosan követő női akt motívuma, akár a *Danae, drágám* című rézkarcon [113. kép], ugyanakkor a mű monumentálissá nagyított levelezőlapként „olvasható”, akár a *Levél Barbarának* [112. kép]. A kétosztatú, tükörszimmetrikus kép a korábbi kettősképek logikáját követi azzal a különbséggel, hogy ezúttal a kép felületének az egésze egy nyomtatott dokumentum fotószerű felnagyításának tűnik. Az eljárás megidézi a pop art levélnagyításait: Derek Boshier *Airmail Letter* (1961) [116. kép] című alkotását,⁷⁴⁵ illetve Llyn Foulkes levelezőlapokat felnagyító, szintén lenyomat-struktúrákat és geometrikus sávsekvenciákat integráló, megkettőzésre építő kompozícióit (például *Mt. Hood Oregon*, 1963 [115. kép]; *Death Valley USA*, 1963; *Junction 410*, 1963; *Postcard*, 1964).

A *Levél Barbarának* (1967) [112. kép], a *Danae II.* (1968) [114. kép], illetve a szintén képeslapot idéző *Doszidányijá* (1969) [202. kép] monumentális, elküldhetetlen levélként nézhető és „olvasható” (akár a művész 1971-es *Elküldhetetlen csomag* [257. kép] című konceptuális alkotása), mindemellett az a gesztus, hogy Lakner Rembrandtot hangsúlyozottan reprodukcióként festi meg utal arra a körülményre is, hogy a művészek legfontosabb információszerzési lehetősége az 1960-as években a külföldi könyvekben, folyóiratokban található reprodukciók voltak. A *Danae II.* a művész eszközkészletének fokozatos redukálódását és művészetének „konceptualizálódását” jelzi – ez Lakner első tárgynagyításként megfestett levélképe, és ennyiben a későbbi fotórealista alkotások legfontosabb előzményének tekinthető.

Lakner Rembrandt-parafrázisainak legközelebbi párhuzamai a művészhez ekkoriban közelálló fiatal pályatárs, Konkoly Gyula alkotásai. Konkoly szintén

⁷⁴⁵ Derek Boshier: *Airmail Letter*, 1961, olaj, vászon, 152,4 × 152,4 cm, Peter és Chrissy Blake Gyűjteménye

megfestette a Rembrandt Danae című festményének parafrázisát (*Maya és Danae*, 1967 [?]).⁷⁴⁶ Konkoly a művészettörténet két ikonikus aktját, Rembrandt *Danaéját* és Francisco de Goya *Maya*-festményét rendelte egymás mellé (alá) a kompozíción. Révész Emese Konkoly Gyula képét a „politikailag elkötelezett programfestészettel” állította szembe. „Az akt ideológiamentes, tisztán festői tárgya alkalmasnak bizonyult a politikailag elkötelezett programfestészettel való szembenállás kinyilvánítására, hiszen ártatlan, világnézetileg semleges, nem agitál és nem győz meg, tárgya az emberi test ideális arányrendszere, a női test örökkévaló termékeny érzékisége. A *Danae és Maya* azonban nem az eszményi szépet, hanem az eszményi szép megjelenítésének lehetetlenségét formája képpé. Provokatív éle éppen abból ered, hogy ugyanazzal a gesztussal hódol eszményképének, amellyel ledönti a kultusztárggyá emelt test-képek bálványát: defetiszálja Rembrandt és Goya művészetét, megszenteltségteleníti az akadémikus festészet kánonjait, és kibogozhatatlanul összezavarja a képtárgy valóságának bizonyítékait, míg végül az alkotó személye, a szépség voltaképpen formája és a kép jelenvalósága egyaránt bizonytalanná válik.”⁷⁴⁷ – fogalmazott Révész, és megállapításai Lakner *Danae*-parafrázisára is érvényesnek tekinthető.

Konkoly ezekben az években több fontos művén is parafrázálta a művészettörténeti klasszikusokat: Tizianót (*Dózsa György*, 1966⁷⁴⁸), Georges de la Tourt (*Szent József a gyermek Jézussal*, 1967⁷⁴⁹), és még egyszer Rembrandtot (*Tulp doktor anatómiai leckéje*, 1967⁷⁵⁰). A művek történelmi és művészettörténeti utalásokkal telítettek: Tiziano portréjára a Dózsa-féle parasztfelkelés dátumát írja, mintegy konfrontálva a provinciális magyarországi viszonyokat a nemzetközi művészettörténeti eseményekkel,⁷⁵¹ Rembrandt és Georges de la Tour festményeit pedig az absztrakt expresszionizmust és a festészet utáni absztrakciót idéző részletekkel, motívumokkal konfrontálja.

„...ahogy Norman Rockwell a tasizmust, mi [...] lefestettük a pop-artot.” – fogalmazott egy ízben Konkoly,⁷⁵² utalva a technikai sokszorosítással létrehozott

⁷⁴⁶ Konkoly Gyula: *Maya és Danae*, 1967 (?), olaj, farost, vegyes technika, 170 × 160 cm, mgt.; a mű pontos datálása és a Lakner által festett Danae-parafrázisokkal való viszonya további kutatásokat igényel.

⁷⁴⁷ Révész 2003, i.m., o.n.

⁷⁴⁸ Konkoly Gyula: *Dózsa György*, 1966, olaj, vászon, farost 125 × 140 cm, mgt.

⁷⁴⁹ Konkoly Gyula: *Szent József a gyermek Jézussal*, 1967, akril, olaj, farost, 125 × 230 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár

⁷⁵⁰ Konkoly Gyula: *Tulp doktor anatómiai leckéje*, 1967, vegyes technika, farost, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

⁷⁵¹ Vö. Révész Emese 2003, i.m., o.n.; Székely Katalin: Radikális jövőkép, 2008, i.m., 30.

⁷⁵² Székely Katalin 2008, i.m., 29.

motívumok manuális lefestésének, a „festészet matériájába emelésének” Lakner, Gyémánt és Konkoly által alkalmazott technikájára. A Lakner által kezdeményezett „kézzel festett pop art” beilleszthető a „*Hand-Painted Pop*”⁷⁵³ nemzetközi jelenségébe, ám a nyugati példákkal szemben jelentős különbség, hogy a „kézzel festés” gesztusának mások voltak a motivációi. A pop arttal asszociálható tendenciák kelet-európában egyrészt egy domináns figurális festészettel szemben megjelenő *másfajta* realista festészet példái voltak, amely úgy támaszkodott a figurális (realista) festészet hagyományaira (a művészettörténet klasszikus referenciáira), hogy mindeközben a festészet és az új médiumok viszonyára vonatkozó kortárs teoretikus kérdéseire is reflektált. Mindemellett az a gesztus, hogy Lakner – és magyar pályatársai – a „technikai sokszorosítás” új eljárásaival szemben a realista trompe l’oeil választották, nem pusztán abból a szükségből fakadt, hogy Magyarországon nem lett volna technikailag kivitelezhető egy szitanyomott felületekre épülő rauschenbergi mű, hanem arra a körülményre is reflektált, hogy Magyarországra a nyugati tendenciák áttételesen „érkeztek meg”.

A *festészet megfestése* komplex művészi programmá azonban a művészkörön belül egyedül Lakner László életművében vált, aki fokozatosan távolodva a pop arttól a konceptuális tendenciák felé fordult, ám ekkor sem hagyott fel a festészettel, hanem a festészet megfestését mint – médiumelméleti kérdéseket is érintő – konceptuális programot folytatta az 1960-as évek végén és az 1970-es évek elején. A *Danae II.* (1968) ennek a folyamatnak és átmenetnek az egyik korai példája Lakner művészetében.

II.2.3. „Politikai pop”

II.2.3.1. Vietnam

Lakner festészetének a kezdetektől fogva rendkívül fontos jellemzője a társadalmi-politikai jelenségek iránti érzékenység, amint erre korábban az 1956-os forradalmat tematizáló alkotások és a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* [53. kép] című festmény kapcsán is utaltam. Lakner „pop-periódusának” egy jelentős műcsoportja szintén társadalmi-politikai kérdésekre, ezúttal gyakran nem is a magyarországi szituációra, hanem a világpolitikai helyzetre reflektál.

⁷⁵³ Vö. Russell Ferguson ed., *Hand-painted pop. American art in transition 1955-62*, exh. cat., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, New York: Rizzoli, 1992

Lakner művészetére ennyiben találónak tűnhet a „poltikai pop” – többek között – Luis Camnitzer által alkalmazott terminusa. Jóllehet az amerikai pop art számos alkotójának művészetében meghatározó témaként, motívumként jelennek meg poltikai szereplők és események, gondoljunk Andy Warhol vagy James Rosenquist alkotásaira,⁷⁵⁴ és mindez még erősebben érvényes a brit pop art alkotóira, például Derek Boshier-re,⁷⁵⁵ Camnitzer mégis azt hangsúlyozza, hogy az amerikai – és általában a „centrumokban” létrejött – pop art ugyan első pillantásra „fogyasztói társadalmon belüli perceptuális lázadásnak”⁷⁵⁶ tűnhet, ám valójában mégis jellemzően apolitikus irányzatnak tekinthető. Camnitzer azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy amikor a pop art stílusjegyei, motívumai a „periféria” területein bukkannak fel, például Latin-Amerikában, akkor azok politikai tartalommal telítődnek. Ez a fajta politikus karakter jellemzi a Magyarországon felbukkanó, pop-vonatkozású alkotásokat is, különösen Lakner László alkotásait, aki téma- és motívumválasztását tekintve gyakran felvállalja politikai érdeklődését.

Ennek a politikai érdeklődésnek emblematisz művei a vietnami háborút tematizáló alkotások (a művész kifejezésével „proteszt-képek”⁷⁵⁷), amelyek jellemzően baloldali álláspontot tükröznek. A művek az USA-val szemben kritikus attitűdje nemcsak az európai újbaloldal véleményformálóinak álláspontjával mutat rokonságot, hanem a kádári Magyarországgal is. Ezzel függ össze az az általam korábban – a recepciótörténeti összefoglalóban – is említett körülmény, hogy Lakner a saigoni buddhista szerzetesek kivégzését ábrázoló festménye (*Saigon. Saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása*, 1965 [117. kép]) már készülése évében, 1965-ben, szerepelhetett a Magyar Nemzeti Galéria *A magyar képzőművészek a fasizmus ellen* című kiállításán.⁷⁵⁸

A monumentális – több képtáblából álló – festmény távolabbi inspirációs forrása az a világszerte híressé vált sajtófotó, amelyen Thích Quảng Đức vietnami buddhista

⁷⁵⁴ Warhol politikai olvasatához lásd: Curley 2013, i.m.; Rosenquist politikai olvasatához pedig: Michael Lobel: *James Rosenquist. Pop art, Politics and History in the 1960s*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 2009

⁷⁵⁵ Lásd erről Boshier nyilatkozatát: „Én mindig politikus voltam. Az, ahogyan az amerikai kultúra reklámok általi inváziójára tekintettem Nagy-Britanniában, összefügg a politikum iránti érdeklődésemmel.” Fehér Dávid: „Mindig politikus voltam”. Beszélgetés Derek Boshier-vel, *Balkon*, 2015/9, 13. (teljes interjú: 10–19.)

⁷⁵⁶ Luis Camnitzer: Politikai pop, in: *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*, 2015, i.m., 150. (első megjelenés: Luis Camnitzer: *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, Rachel Weiss ed., University of Texas Press, Austin, 2009 30–36.

⁷⁵⁷ Vö. Brendel 2000, i.m., 42.

⁷⁵⁸ *A magyar képzőművészek a fasizmus ellen*, D. Fehér Zsuzsa szerk., kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1965, 16.; *A Forradalmárok kivégzése* (1965) című festmény pedig 1967-ben szerepelt a Kulturális Kapcsolatok Intézete *Magyar művészek Vietnámért* című csoportos kiállításán. (Vö. Rózsa Gyula: Jegyzetek a Magyar művészet Vietnámért kiállításáról, *Népszabadság*, 1967. július 29., 8.)

szerzetes a buddhistákat megfélemlítő dél-vietnami rezsim elleni tiltakozásként egy forgalmas saigoni kereszteződésben 1963. június 11-én nyilvánosan felgyújtotta magát. A festmény maga azonban nem ezt a jelenetet ábrázolja, hanem három megkötözött vietnami buddhista szerzetest. A háttal álló arctalan, külön-külön képmezőn megjelenő, anonim alakok lehetséges, hogy egyetlen személy mozgásfázisait reprezentálják, ezt a feltételezést erősítik a figurákat azonosító (1, 2, 3) sorszámok. A szerzetesalakokat Lakner definiálatlan, absztrakt képtérbe helyezte. Fölöttük az amerikai zászló absztrakt sávstruktúráként magasodik, a képfelület különböző pontjain megjelenő feliratok („sortűz”, „Saigon”, „dalai”) és felkiáltójelek értelmezik a látványt, azt sugallva, hogy egy kivégzés előtti utolsó pillanatokot látjuk.

Az 1960-as években Lakner gyűjtötte a vietnami háborúról készült sajtófotókat (erről tanúskodik egy az archívumában található tablószerűen elrendezett fényképválogatás [120. kép]), ám vietnami háborút tematizáló képeit a legtöbb esetben – kivéve a későbbi 1969-es *Saigont* [138. kép] – nem fotószerűen festette meg, a sajtófotókat inkább inspirációs forrásként használta fel. A *Forradalmárok kivégzése* (*Kivégzés*) (1965) [118. kép], a *Felhő és fogoly* (1967) [119. kép] című festmények szintén asszociatív kapcsolatba hozhatók a vietnami háborúval. A kivégzés előtt álló emberalakok mindkét esetben anonimak, Lakner ezúttal is a kivégzés előtti pillanatok goyái feszültségét ábrázolja. A *Forradalmárok kivégzésén* egy Antonio Recalcati festészetével összevethető,⁷⁵⁹ lenyomatokból építkező képi nyelvet alakít ki, a *Felhő és a fogoly* érzéki, ugyanakkor kiszolgáltatott – a megfeszített Krisztushoz is hasonlatos – emberteste Francis Bacon festészetét idézi. Ugyanakkor általánosságban megállapítható, hogy a *Forradalmárok kivégzése* és az 1965-ös *Saigon* mélybarna, olajzöld tónusai a műveket Lakner azokban az években festett Rembrandt-parafrázisaihoz is kötik. Ezt az összefüggést erősíti a *Rembrandt-tanulmány Che Guevarával* (1967) [122. kép] című szitanyomat is, amelyen Rembrandt – illetve a Rembrandt-műhely – Krisztus-alakját⁷⁶⁰ helyezi Lakner aktuálpolitikai kontextusba és értelmezi át megkötözött forradalmárként.

⁷⁵⁹ Emellett Lakner kivégzés-ábrázolásai olyan előképekkel is összevethetők, mint Derkovits Gyula *Kivégzés* című alkotása. (Derkovits Gyula: *Kivégzés*, 1932, Olaj, tempera, vászon, 47,2 × 26,2 cm, Magántulajdon, Budapest; a festmény szerepelt Derkovits 1965-ben, vagyis Lakner kivégzést ábrázoló képeinek születési évében, a Magyar Nemzeti Galériában rendezett emlékkiállításán és a katalógusban is reprodukálták, igen nagy a valószínűsége annak, hogy Lakner 1965-ben megtekintette ezt a kiállítást. vö. *Derkovits Gyula emlékkiállítása: 1894-1934*, kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1965, [rend. Oelmacher Anna, Szabó Júlia]; [bev. Pogány Ö. Gábor], 5. kép)

⁷⁶⁰ A mű közvetlen előképe: Rembrandt műhelye: *Krisztus az ostromozás oszlopánál*, 1650/55, olaj, vászon, 93 × 72 cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

A *Forradalmárok kivégzése* és a *Felhő és fogoly* című képeken a megkötözött, megkínzott emberalakokat Lakner „elemeli” a történeti kontextustól: nem illusztrálja a vietnami háború eseményeit, hanem a festmények általában utalnak az elnyomásra és a szenvedésre. A művek ennyiben további jelentésrétegekkel is telítődnek: mintegy folytatják a művész korábbi 1956-ot tematizáló alkotásait (például a *Figura feszülettel* [20. kép] és az *Önarckép Krisztussal* című 1956 körüli kompozíciókat), mindemellett az elnyomásra, a diktatúrára mint olyanra utalnak. A megkötözött alakok a művész saját bezártságélményének metaforáiként is értelmezhetők.

Lakner Vietnam-ábrázolásai jelentősen eltérnek a pop arttal asszociálható más magyarországi festők Vietnam-ábrázolásaitól. Példa erre Konkoly Gyula, aki szintén megidézte a vietnami háborút *Oh Afrika. Ne menjetek oda* (1966) című festményén, ám nem foglalt egyértelműen állást,⁷⁶¹ hanem egymás mellé rendelte a vietnami háborút kritizáló plakátok közhelyes kompozícióit és a témától gyökeresen eltérő motívumokat (afrikai férfi, egy velázquezi férfialak). A festményen szereplő ötágú csillagot alkotó színsávszekvenciák az amerikai pop art és hard edge festészetet idézik, a csillag fölött pedig egy vörös színű festői gesztus jelenik meg. A motívum az absztrakt expresszionizmushoz köthető, a vörös szín azonban az absztrakcióval (Magyarországon) szembehelyezkedő szocialista rendszerrel asszociálható, és ekként a hidegháború dichotómiáira és feszültségeire, illetve az absztrakció és a figuráció ellentmondásos viszonyára is utal.⁷⁶²

Lakner és Gyémánt között jelentős véleménykülönbség volt a vietnami háború megítélését illetően.⁷⁶³ Gyémánt művészetében ekkoriban egyre hangsúlyosabbá vált az amerikai motívumok pozitív kontextusú – és ennyiben az Amerikát ellenséggként kezelő hivatalos ideológia szempontjából „problemátikus” – megidézése. Abraham Lincolnt ábrázoló festménye kódoltan a Kennedy-gyilkosságra utal (*Egy elnök halála*, 1967⁷⁶⁴), két évvel később pedig megfestette a Holdra szállást is (*Neil Armstrong*, 1969⁷⁶⁵) – művei egy Laknerétől radikálisan eltérő politikai álláspontot reprezentáltak, annak ellenére,

⁷⁶¹ Jóllehet, a „*Ne menjetek oda!*” címadás, ahogy Székely Katalin fogalmaz, „a magyar külpolitikai szlogenek (pl. »El a kezekkel Vietnámtól!«) képzőművészeti parafrázisa.” Székely 2008, i.m., 31.

⁷⁶² Révész 2003, i.m., o.n.

⁷⁶³ Lásd erről a „Zalai Jenő” fedőnevű ügynök korábban idézett jelentéseit: ÁBTL 3.1.2. M-35917 1. A nézeteltérésre maga Gyémánt is visszaemlékezik: *Gyémántográfia* 2006, i.m., 33.

⁷⁶⁴ Gyémánt László: *Egy elnök halála*, 1967, olaj, fatábla, 50 × 70 cm mgt.

⁷⁶⁵ Gyémánt László: *Neil Armstrong*, 1969, olaj, vászon, 90 × 100 cm, mgt.; Gyémánt László: *Egy kis lépése az embernek, óriási ugrása az emberiségnek*, 1969, olaj, vászon, 90 × 100 cm, mgt.

hogy mindketten egy par excellence amerikainak vélt művészeti tendencia magyarországi variánsát teremtték meg.

II.2.3.2. Metamorfózis (1964-67)

Lakner László politikai tematikájú „pop-művei” között a *Metamorfózis (Várákózók – Példázat)* (1962-64) [123. kép] a *Saigon. Saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása* [117. kép] mellett a legnagyobb léptékű. Egy későbbi nyilatkozatában a hatvanas években Laknerhez közel álló pályatárs, Major János Lakner egyik legjobb festményének tartotta.⁷⁶⁶ A festmény jelentőségét a monumentalitásán túl az is nyomatékosítja, hogy erre a műre utalt Lakner a Ludwig Múzeumban rendezett retrospektív kiállításának a címe – a kiállítás rendezésének idején a mű lappangott, nem szerepelt a tárlaton. Noha Lakner jelenleg a *Metamorfózis* címet használja (és ennek megfelelően én is ezt a címváltozatot használom), eredetileg *Várákózók (Példázat)* címen szerepelt⁷⁶⁷ a Fiala Képzőművészek Stúdiójának 1967-es kiállításán, abban az évben, amikor a meglepően sok progresszív művészt bemutató 1966-os Stúdió kiállítás után a zsűri sokkal szigorúbb volt, és neoavantgárd alkotók alig jelenhettek meg.⁷⁶⁸ (A festmény 1967-től fogva egészen a Ludwig Múzeum *Ludwig Goes Pop + The East Side Story* című 2015-ös tárlatáig nem szerepelt kiállításon.) A festményt 1967-ben a középső terem főfalán – a szürnaturalista festők között – állították ki, Sinkovits Péter visszaemlékezése szerint heves indulatokat váltott ki.⁷⁶⁹

II.2.3.2.1. A mű kritikai visszhangja

Feltehetően rendkívüli kvalitása és a haladószelleműnek nem mondható anyagból való „kiugrása” okán a festmény a Stúdió kiállítás kritikusainak sem kerülte el a figyelmét. A

⁷⁶⁶ Hajdu István: Önnéző. Hajdu István beszélgetése Major Jánossal, *Balkon*, 2009/11-12, 9.

⁷⁶⁷ *Stúdió 67*, kat. Ernst Múzeum, Budapest 1967; illetve ld. *Betétív a K. 163/67 sz. jegyzőkönyvhöz*, Fiala Képzőművészek Stúdiója anyaga (elérhető a Műcsarnok archívumában, ltsz. MKG-c-II1090/4-4); a festmény beazonosítását hátráltatta az a körülmény, hogy Lakner időközben megváltoztatta a kép címét, s nyilatkozataiban nem emlékezett arra, hogy ez a festmény ki lett volna állítva bármilyen kiállításon is. A mű azonosítása a később idézendő sajtóviSSzangban szereplő leírások alapján mégis egyértelmű.

⁷⁶⁸ Az 1966-os és 1967-es Stúdió kiállítás történetéhez ld. az Ernst Múzeum katalógusát; *Stúdió '66- '67*, kat. Ernst Múzeum, Budapest, 2006, Csanádi-Bognár Szilvia szerk. (Lakner mellett talán csak néhány „szürnaturalista” szürnaturalista Kóka Ferenc, Korga György, Gyémánt László tartozott a kiállítók között a progresszívebb vonalhoz; a kizsúrizott alkotók hosszú névsorát ld. az imént idézett katalógus 114-115. oldalán.)

⁷⁶⁹ Sinkovits Péter: Kronológia, in: *„Iparterv” 68-80. Kiállítás az Iparterv dísztermében*, (Beke László-Sinkovits Péter – Hegyi Lóránd szerk.), Budapest, 1980, 3

műre vonatkozó kritikai megjegyzések szimptomatikusnak tekinthetők. Az 1967-es Stúdió kiállítás legtöbb kritikusa foglalkozott Lakner művével, a leggyakoribbak a fanyalgások, gondoljunk Fóthy János *Művészetben* megjelent cikkére, melyben Lakner művét a kiállítás legszerencsétlenebb, negatív példái közé sorolja: „Persze az sem volna természetes jelenség, ha ennyi fiatal művész és ennyi mű között, az összkép és keresztmetszet lényege: a mérséklet, értelem és hagyománytisztelet minden különösebb sérelme nélkül, ne akadnának a szertelenségre, végletességre is példák. Ilyen, hogy csak a legjellegzetesebbet említsem, *Lakner László »Várakozók«* c. »példázata«, amely azzal is tetézi naturalista festésmódján elmondott szürrealista témáját, hogy a kép jobb szélén ülő férfialak keresztbe vetett lábait kilógatja a képből. Nem hisszük, hogy a fiatal festő őszintén gondolta volna ezt. Viszont – mint az előbbieken már mondtam volt – az ilyen eléggé ritka kilengések egyáltalán nem jellemzők a tárlat karakterére, sokkal inkább a festői mondanivalók és kifejezésmódok sokszólamúsága állt össze szerencsés harmóniává.”⁷⁷⁰ Feltűnő, hogy a legtöbb felszínes kritika a stílusát radikálisan megváltoztató Laknert még mindig a Csernus-körhöz sorolja, és fanyalogva felszínesnek minősíti, mintegy visszhangozva a hatvanas évek elején a szürnaturalisták kapcsán gyakran megfogalmazott *formalizmus* vádját. Erre példa lehet az *Esti Hírlap*: „Kóka Ferenc, Korga György, Gyémánt László és Lakner László szürnaturalisztikus, mágikus realista négyeséből kétségkívül az utóbbi két alkotó a tehetségesebb. Bár ezen a tárlaton nem bizonyítottak túlságosan. Lakner Példázat című képe, még ha az a szó legszorosabb értelmében is szétfeszítette a keretet, megmaradt az »érdekesség« szintjén.”⁷⁷¹ A *Délmagyarország* kritikusa is hasonlóan vélekedik: „A már múlt évben Csernus-köveknek nevezett részben pop-art, részben szürrealisztikus elemekkel dolgozó, de mindenképpen magasszintű technikai felkészültségű irányzat képviselői, *Korga György, Kóka Ferenc, Lakner László és Gyémánt László* is, de munkáik inkább csak látványosságukkal, mint érzelmi-értelmi mozgósító erejükkel hatnak.”⁷⁷²

A festménnyel szemben egyetlen ízben emeltek ideológiai vádat. Ujvári Béla a *Magyar ifjúság*⁷⁷³ hasábjain (utólag már-már karikaturisztikusnak ható szövegében) a következőket írta: „A Stúdió kiállításának ezek a szembeszökő jegyei egyáltalán nem

⁷⁷⁰ Fóthy János: Stúdió 67. Képzőművész fiatalságunk seregszemléje, *Művészet*, 1967. október, VIII/10, 42–43.

⁷⁷¹ Harangozó Márta: Stúdió 67, *Esti hírlap*, 1967. május 16.

⁷⁷² Kulka Eszter: Stúdió 67, *Délmagyarország*, 1967. május 4.

⁷⁷³ A *Magyar ifjúság* (egy évvel korábbi) 1966-os Stúdió kiállítás kapcsán kialakult vitájának retorikai elemzését ld. Csanádi-Bognár Szilvia: A szabadság retorikája. A művészi szabadság vitája a *Magyar ifjúság* lapjain, in: *Stúdió '66-'67*, kat. Ernst Múzeum, Budapest, 2006, Csanádi Bognár Szilvia szerk., 24-34

indokolják *Lakner László Várakozók (Példázat)* című, türelmetlen hangú, színharmóniájában, megfestésmódjában egyaránt cinikus, vaskos szimbolizmusában destruktív magatartású képét. Azért tesszük szóvá mindezt, mert hiszünk a képzőművészet nagy társadalmi elhivatottságában. Hiszünk abban, hogy fiatal művészeink is – részeként egész ifjúságunknak – a maguk módján, a művészet változatos eszközeivel nem keveset tehetnek szocialista társadalmunk fejlődéséért. S hogy ezen a mostani kiállításon, de a tavalyin is, nem láttuk elég jelét alkotásaikban a társadalmi elhivatottság vállalásának, a társadalmi felelősségérzetnek, ez elgondolkoztató.”⁷⁷⁴

Két kritikus foglalkozott érdemben Lakner művével. A hivatalos álláspontot képviselő *Népszabadság*ban Rózsa Gyula tisztán látta a festmény kimagasló kvalitását, s írásában arra is reflektált, hogy Lakner már nem sorolható egyértelműen a szürnaturalisták csoportjába (a festmény ideológiai problematikusságáról azonban nem tesz említést!): „Az embertelenség elleni tiltakozással lehetne jellemeznünk a festészeti termék egyik kiemelkedő művét (elég kevés emelkedik ki a hol felületes, hol problémátlan zömből), *Lakner László* művészien meghökkentő képét. Felrázó, nagy tehetséggel megfestett látomását, sajátosan festészeti értékei is megkülönböztetik attól a csoporttól, amelybe Laknert egyértelműen szokták besorolni.”⁷⁷⁵ A festmény politikai szubverzivitására azonban csak Perneczky Géza utalt a *Magyar Nemzet*ben: „...az egyre fejlődő és alakuló *Lakner László*, akinek *Várakozók* című képe – a három fenyegetően ülő és vadállattá változó »kegyelmes úr« – újra azt bizonyítja, hogy Lakner gátlástalan bátorsággal nyúl a legkevésbé »festői« és a legnyíltabban társadalmi vonatkozású gondolatokhoz is, hogy képeit érdemesnek tartsa megfesteni.”⁷⁷⁶

II.2.3.2.2. Leírás

A kompozíció öt képtáblából áll. Három monumentális, közel kétméteres figura ül egymás mellett. Lábukat egyformán teszik keresztbe, jobb kezüket a jobb combjuk felett görcsösen összeszorítják. Mindhárom figurán egyforma öltözet: zaklatott ecsetvonásokkal kombinált lenyomatokból alakított jellegtelen barna zakó, hasonló színű nadrággal. Fotelekben ülnek. Ezek a háttér sötétjéből bontakoznak ki. A bal oldali szélső fotel ívelt karfájának halszálkaszerű mintázata van, a második fotel épp, hogy látszik, a

⁷⁷⁴ Ujvári Béla: Stúdió 67. Fiatal Képzőművészek Stúdiójának kiállítása, *Magyar ifjúság*, 1967. május 20.

⁷⁷⁵ Rózsa Gyula: Stúdió 67. Fiatal képzőművészek tárlata az „Ernstben”, *Népszabadság*, 1967. május 16.

⁷⁷⁶ Perneczky Géza: Stúdió 67. Fiatalok kiállítása az Ernst Múzeumban, *Magyar Nemzet*, 1967. május 17.

harmadik eltűnik a sötétben, jelenlétére csak a „háttérben” megjelenő vörös színű „grafikus” ív emlékeztet. Lakner nem csak a fotelek láthatóságát variálja, hanem az arcokét is: a bal oldali figurának fenyegető, támadó, ugyanakkor cirkuszi plakátokra is emlékeztető, tigrisfeje van, a középső „köztes” figura feje különös átmeneti képződmény, kifejezés nélküli, emberi vonásokat mutató állatfej: az orra, az álla, a szeme emberi, szőrös pófája azonban állati. A harmadik figurának különös, groteszk emberfeje van (orra, álla, szeme megegyezik a középsőével): „bemozdult” – ebből adódóan torz, elmosódott, részben láthatatlan. Szája mosolyra nyílik, mely látni engedi hiányos fogazatát.

Ez a festmény is, mint Lakner több korabeli kompozíciója, a forma- és motívumismétlésre és az ebből adódó ritmusra épül. A festményen lévő feliratok balról jobbra haladó olvasási irányt sugallnak. A bal oldali figura alatt az olvasható, hogy „egyszer”, a középső alatt, hogy „aztán”, a jobb szélső alatt pedig, hogy „később”.

A képnek nemcsak az alsó, hanem a felső sávjában is megjelennek betűk. A bal és a jobb oldali figura fölött egy a lenti felirattal azonos színű, okker „A” és egy a festmény háttérének kékes színét idéző „O” látható. Mivel a három figura felsőteste külön-külön képtáblán van (s ezzel egy triptichonszerű szerkezet jön létre) ezek a táblák egymással összevethetővé válnak. A kékes „O”, mely egyszerű geometrikus körformaként is „olvasható”, mindhárom táblának szinte pontosan azonos pontján, a jobb felső sarokban jelenik meg. Az okkeres „A” az első táblának bal szélén, a harmadiknak a jobb szélén az „O” mellett jelenik meg. Ha tartjuk magunkat a balról jobbra való olvasási irányhoz és az ismétlés konzekvenciájához, akkor a középső táblának közepén kéne számítanunk egy „A”-ra. Ez elmarad, ám mégse teljesen. Hiszen kétszer is megjelenik az „A” a középső alatti figura „aztán”-feliratában (pontosan: AZTAN), nagyjából azokon a pontokon, amelyeken a tükörszimmetrikus logika szerint lenniük kell. A lent és fönt egymásnak megfelelő „A” betűknek egyrészt kétségtelenül kompozicionális szerepük van, ám feltehetően más szerepük is van. Lakner művein motívumként gyakran tér vissza az A betű mint A-B azonosságokat jelölő képleket eleme. A bal felső „A”-t az alatta lévő tigrisfejjel egy vörös nyíl kapcsolja össze, mintegy a két alakzat megfeleltethetőségére utalva, azt sugallva, hogy az „A” betű a hozzákapcsolt figura „jele”. Az „A” betű ismétlése a figurák azonosságát nyomatékosítja. A festmény mintha a „tézis” – „antitézis” – „szintézis” logikáját követné: a tigrisfej „tézisét” az emberfej „antitézise” ellenpontoszza, mely kettőt a középső táblán látható félig ember- félig tigrisfej „szintetizálja”.

A mű formák ritmikus ismétlésére épül: ismétlődik a háttér, illetve a felső és alsó képszegény függőleges és átlós csíkozása, ismétlődnek a figurák körvonalai, és a hozzájuk rendelt jelek, betűk. A figurákhoz rendelt feliratok azt nyomatékosítják, hogy a háttér figura három állapot, stádium. A kép ennyiben a *Hírek* (1964) [73. kép], a *Ma 12-kor* (1965) [105. kép] és a *Saigon* (1965) [117. kép] komponálási módját gondolja tovább. A *Metamorfózis* Lakner legkomplexebb montázsra épülő, időfolyamatokat leképező festménye, leírható az ismétlésre és variációra épülő, narratív montázsszerű művek összegző darabjaként is, mely után (1968-tól) Lakner fokozatosan redukálni kezdte formakészletét.

II.2.3.2.3. Stílus, montázs, példázat

A rendkívül összetett kompozícióról Szabadi Judit a következőket írta 1970-ben: a „kép mozgalmas és harsány; hármass osztású képmezején mindannyiszor egy fiatal férfi tér vissza élénk gesztusokkal, drámai fény-árnyékba burkolva. Az agresszív csendéleti elemek, a megmozgatott képsíkok, a félhomályba vesző, de heves lendületű háttéri cselekmények, valamint az itt-ott kiugró betűk és számok *mozgóképszerűen* teszik jelenvalóvá és mulandóvá az időt és az idővel együtt az embert.”⁷⁷⁷

Szabadi a festmény mozgóképszerűségét hangsúlyozza. Kétségtelenül Laknert az 1960-as években kiemelten foglalkoztatták a *filmszerű* képi narráció lehetőségei, és az avantgárd filmben alkalmazott montázs kérdése, amint erre korábban az Eisensteint parafrázáló, a *Metamorfózissal* feltehetően egy időben festett *Szónok (Filmrészlet)* (1964 körül) [75. kép] kapcsán utaltam. A *Szónok* című, végül befejezetlenül maradt, képen (legalább) három különböző művészettörténeti referencia jelent meg: az eisensteini filmművészet (és montázselmélet), a megidézett Eisenstein-alakon keresztül Francis Bacon expresszív festészete, továbbá a „nemzetközi pop” látványvilága.

A *Metamorfózis* a *Szónok*hoz hasonlóan a referenciáknak ezt a három körét idézi meg. A leghangsúlyosabb Francis Bacon festészete: erre utal a háttér – Bacon pápa-portréit idéző – vertikális csíkozása, a hármass felosztás, az ülő figura alakja,⁷⁷⁸ és legfőképp az emberi arc destruálása. Ennek a jelenségnek fontos példája a *Metamorfózishoz* készült tanulmánynak is tekinthető „*DOMA*” *portré* (1965) [124. kép].

⁷⁷⁷ Szabadi 1970, i.m., 119. (kiemelés: FD)

⁷⁷⁸ Az ülő figura és a vertikálisan csíkozott háttér közeli párhuzama: Francis Bacon: *Seated Figure*, 1961, olaj, vászon, 165,1 × 142,2 cm, Tate Britain, London

A festmény két vízszintes sávra és három függőleges sávra/mezőre osztható: az alsó sávban egy angolnyelvű auto-spray reklám Richard Hamiltont idéző kollázsa, a felső sávban pedig egy portré látható, háromszor megismételve. A triptichon-forma előlegezi a metamorfózist és megidézi Bacon háromrészes portréit, például az 1953-as *Three Studies of a Human Head* című kompozíciót [125. kép]. Bacon a sötét képalapból elővillanó nyakkendőös férfi mellképén expresszíven „lebontja” a fejet. A képmezők filmszerűen követik egymást, maga Bacon – aki Laknerhez hasonlóan többször használta fel elköképként a muybridge-i kronofotográfia példáit – is utalt arra, hogy a triptichonszerű festményeit elsősorban nem a klasszikus művészettörténeti előképek, hanem a filmek inspirálták: „A primitívek gyakran használták a triptichon formátumot, de amennyire az én művemhez tartozik, a triptichon sokkal inkább összefügg a filmbeli képfolyam eszméjével.”⁷⁷⁹ Bacon folyamatszerű arcképein megszünteti az arc *identitását*, beazonosíthatóságát és arcszerűségét, ahogy Gilles Deleuze fogalmazott: „Portréfestőként Bacon a fejek festője, nem az arcoké. Nagy különbség van a kettő között. Az arc ugyanis egy strukturált térbeli szerveződés, amely a fejet borítja, míg a fej a test függvénye, még ha a test megkoronázása is. Nem arról van szó, hogy nincs lelke, hanem hogy itt egy olyan lélekről van szó, amely test, testi és eleven lélegzet, egy állati lélek, az ember állati lelke: disznólelke, kutya-lelke, denevérlelke... Bacon tehát egy nagyon sajátos tervet követ portréfestőként: megpróbálja szétszedni az arcot, felfedni vagy a felszínre hozni a fejet az arc alól. A deformációk, amelyeken a test keresztülmegy, szintén a fej *állati vonásai*. Szó sincs valamiféle megfeleltetésről az állati formák és az arcformák között.”⁷⁸⁰ Deleuze felvetése szerint Bacon az emberi arcot megfosztja emberi karakterétől, arcszerűségétől, és *fejként*, öntörvényű testként mutatja fel, amely *állati* karakterrel bír.

Nyilvánvalóan Lakner nem ismerhette Bacon nyilatkozatait, és műveinek később született értelmezését sem lehet összefüggésbe hozni a festményeivel, sőt, a művek készülése idején Lakner Bacon festményeit sem láthatta eredetiben, mindössze reprodukción. Az azonban kétségtelen, hogy ismerte Bacon művészetét, és hasonló következtetésekre juthatott, mint később Deleuze: a „*DOMA*” *portrén* (1965) [124.] egy

⁷⁷⁹ Michel Archimbaud: *Francis Bacon. In conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon, London, 2004 (1993), 165.

⁷⁸⁰ Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*, Atlantisz, Budapest, 2014 (Párizs, 1981), 29.; Bacon, a portré és a „dezindividuáció” kérdéséhez lásd még: Alexandra Hennig: *Francis Bacon: Portraiture after Representation*, in: kat. *Francis Bacon and the Tradition of Art*, Hrsg. Wilfrid Seipel, Barbara Steffen, Christoph Vitali, Kunsthistorisches Museum, Wien, Basel, 2004, 215–220.

expressziven destruált, felszámolt fejből „épít újra” egy – Domanovszky Endre vonásait idéző – portrét. Az identitásától és „arcszerűségétől” fej és az arc viszonyát vizsgálja. A *Metamorfózis* hasonló logikát követ: Lakner a szó szoros értelmében állatfejjel helyettesíti az emberarcot, az ember *állattá* válásának, majd emberré való visszaalakulásának folyamatát mutatja be a festményen.

Az emberfej állatfejjel (maszkkal) való helyettesítésének kézenfekvő irodalmi párhuzama Ovidius *Metamorphoses*án túl Franz Kafka *Átváltozás* című elbeszélése,⁷⁸¹ ám ennél is hangsúlyosabbak a szürrealista és dadaista képzőművészeti előképek. Ilyen René Magritte a *Minotaure* címlapjára tervezett kompozíciója [129. kép], amelyen az emberalak fejét állatkoponya helyettesíti.⁷⁸² Lakner 1961-ben maga is készített egy nyíltan Magritte-ra utaló festett portré-montázst, amelyen a fej helyén egy kagyló jelenik meg.⁷⁸³ Az állatfej és embertest szürrealista képzettársítása megjelenik Max Ernst Lakner számára fontos kollázs-regényében, az *Une semaine de bonté*-ben (1934) is [128. kép], a *Metamorfózis* egyik közvetlen előképének tűnnek azok az alakok, melyeken Ernst a férfitestekre vadállatfejeket, tán épp tigrisfejeket kollázsol.

Ezeknél is közelebb áll azonban Lakner tigrisfej-motívumához egy másik mű, egy valódi fotómontázs, John Heartfield *Zum Krisen-Parteitag der SPD* (1931) [126. kép] című alkotása.⁷⁸⁴ Egy fehér inget és fekete zakót viselő, nyakkendő figurának a fejére Heartfield egy tigrisfejet montírozott:⁷⁸⁵ a kompozíció központi motívuma szinte tökéletesen megegyezik Lakner pszeudo-montázsával – a tigrisfej jobban emlékeztet a bal oldali figura fogait mutató, bajuszos fejére, ám átmenetisége, a tigrisfotó mögött felsejlő emberalak, a középső alak fejével kapcsolja össze. Heartfield gyakran antifasiszta szellemiségű montázsain gyakran térnek vissza egyszerre rémületes és komikus képzettársítások, amelyek szatirikusan reflektálnak társadalmi-politikai problémákra, torzulásokra.

⁷⁸¹ Lakner körében Major Jánosra is jelentős hatást gyakorolt Franz Kafka. Kafka és az egzisztencializmus magyarországi képzőművészeti recepciójáról lásd: Mária Árvai – Dániel Véri: *The Strange Case of Existentialism and Franz Kafka in Hungarian Art*, in: *French Artistic Culture and Central-East European Modern Art*, Ljiljana Kolečnik - Tamara Bjažić Klarin eds., Institute of Art History, Zagreb, 2017, 279–288.

⁷⁸² René Magritte: *Terv a „Minotaure” Nr. 10 1937 címlapjához*, 1937, gouache, papír, 315 × 244 mm

⁷⁸³ Lakner László: *Homunculus*, 1961, vegyes technika, karton, 40 × 35.5 cm

⁷⁸⁴ John Heartfield: *Zum Krisen-Parteitag der SPD*, fotómontázs, papír, 38 × 27 cm, megjelent: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ, Berlin), Nr. 24, 1931, 477. old; ugyan nem bizonyítható, hogy Lakner ismerte ezt a művet, de több mint valószínű, hiszen épp a *Metamorfózis* készülése idején Budapesten az Ernst Múzeumban jelentős Heartfield kiállítást rendeztek (*Még mindig... John Heartfield kiállítása*, Ernst Múzeum, Budapest, 1965. június 12. – július 4.).

⁷⁸⁵ Egy másik szürrealista példa hasonló megoldásra Wanda Wulz 1932-es felvétele (*Moi + chat*), ahol a művésznő arcára egy macska fejét montírozta.

A tigrisfej kapcsán a művész maga egy másik lehetséges inspirációs forrásra is hivatkozott, Alfred Hitchcock *Az ember, aki túl sokat tudott* (1956) [127. kép] című filmjének arra a jelenetére, amikor egy ember beleteszi a kezét egy kitömött tigrisfejbe. A *Metamorfózis* az életmű azon képei közé tartozik, amelyekkel kapcsolatban Lakner a *vizionárius* jelzöt használja: ezek a festmények horrorisztikus rémképek, víziók, álomszerű, mégis realiztikus jelenetek, amelyeket egyaránt inspiráltak a hitchcocki horrorfilmek és E. A. Poe vagy Franz Kafka elbeszélései, tágabban pedig egy Francisco de Goyától a szürrealistákon át Francis Baconig ívelő expresszív festészeti tradícióhoz is köthetők.

A *Metamorfózis* ennyiben emlékképek, stiláris és motivikus előképek sajátos montážsa, amely egyaránt magában hordozza a brit pop art vonásait (geometrikus sávstruktúra), a Francis Bacon-i festészet expresszivitását, vizionárius jellegét, „filmszerűen” narratív karakterét, mint ahogy felidézi a szürrealista festészet és a fotómontázsok szabad asszociációkra, képzettársításokra épülő kompozícióit is. Ezek lehetnek a műnek azok a vonásai, amelyek miatt a korabeli kritikában többnyire negatívak voltak a műre érkező „hivatalos” reakciók.

A mű ugyanakkor nem pusztán stílusok, motívumok sajátos montážsaként, hanem, amint erre a mű eredeti címe is utal, „példázatként” is értelmezhető, amint erre a művész egy – általam korábban is idézett – nyilatkozatában utalt: „Nálam a »pop« valóban egy »nem pop« festővel, Francis Baconnel kezdődött. A legjobb példája ennek a *Metamorfózis* című kép 1964-67-ből, egy példázat a generációm alapélményéről ’45 és ’56 után: a tegnapi tigrisek báránnyá, ártatlan polgárokká asszimilálódásáról. Ez a »Bacon-parafrázis« volt talán ezekben az években a legnagyobb festői vállalkozásom”.⁷⁸⁶ Lakner ugyanebben a nyilatkozatában saját műveire „történelmi pop art”-ként hivatkozik, szembeállítva azt az amerikai pop art „politikamentességével”.⁷⁸⁷

A *Metamorfózis* nem pusztán stílusok, motívumok, formák átalakulását mutatja be, hanem történelmi tapasztalatokra, politikai és morális dilemmákra is reflektál. A diktatúra az egyénre hatását is vizsgálja, és ennyiben mély rokonság fűzi John Heartfield politikai témákat bemutató montážsaihoz. A festményen ugyan a pop artra, a szürrealizmusra, a Londoni Iskolára jellemző technikai megoldások, motívumok, formák is megjelennek, a mű mégis elsősorban arra a társadalmi-politikai közegre reflektál, amelyben keletkezett.

⁷⁸⁶ Varga Marina 2015, i.m., 11.

⁷⁸⁷ Varga Marina 2015, i.m., 10.

II.2.3.3. Engedelmesen (1966)

A Lakner-életműben az *Engedelmesen* (1966) [130. kép] című festmény áll a legközelebb a *Metamorfózishoz* [123. kép]. A kép a *Metamorfózis* redukáltabb, és ezáltal koncentráltabb, letisztultabb változataként is leírható. Ebben az esetben a festményen feliratként is megjelenő cím nyíltan utal a mű társadalmi, politikai és morális kérdésfelvetésére. A festményről később Lakner úgy fogalmazott, hogy „...rejtett aktualitású képem, a magyarországi, akkori »gulyás-szocializmus«, a »nagy barátot« vakon követő, de azért nyugatra is kacsintgató elvtársak világának szimbolikájával”.⁷⁸⁸

A mélytónusú háttérből a jobb oldali (mégis egyes számmal jelölt) képtáblán egy rejtélyes, groteszk alak bontakozik ki, fehér ingje kivillan a bravúrosan megformált lenyomat-zakó alól, kezét számon kérően tartja a zsebében, arcára sejtelmes vigyor ül ki, fenyegetően tekint a mindenkori befogadóra. A bal oldali (kettes számú) képmezőn ismét az ismeretlen, kimért figurát látjuk, ám ezúttal fejét gyűrött (a képfelületre applikált) zsák takarja. A figura Lakner kivégzésre váró, kiszolgáltatott fogoly-figuráihoz hasonló (*Forradalmárok kivégzése*, 1965 [118. kép]; *Menekülő*, 1966 [136. kép]; *Felhő és fogoly*, 1967 [119. kép]). A képmezők közötti feszültséget nem oldja, hanem fokozza a festmény alsó sávján olvasható, nyomtatott sablonbetűkkel írt szöveg: „engedelmesen”. Lakonikus kijelentés, egyszavas felszólítás: egyértelmű, mégis enigmatikus. Költői tömörséggel és maró gúnnyal megfogalmazott *modus vivendi*, mely mintha magát a társadalmi berendezkedést modellezné, kafkaian abszurd példázatként.

A figura arca rendkívül hasonlít a *Metamorfózison* [123. kép] megjelenő figura arcához. A fenyegető állatfej motívumát ezúttal egy összegyűrt zsák váltja fel, mely Lakner ekkori alkotásain rendszeresen visszatérő motívum, a bezártság, az általános légszomj metaforája, freudi konnotációkkal és szürrealista gyökerekkel. Példa erre a *Rembrandt tanulmányok* (1966) [88. kép] korábban említett zsákmotívuma, illetve Lakner egy másik 1966-os festménye, melyen egy Christo műveit idéző, összekötözött csomag látható *Oidipus* felirattal [193. kép] (a zsák-motívummal gyakran összefüggő – szublimáltan erotikus – kötél motívum visszavezet a kivégzés és a fogoly-lét képzetköréhez), vagy gondoljunk a lehetséges analógiák között Man Ray enigmatikus

⁷⁸⁸ Lakner írásos közlését idézi: Brendel 2000, i.m., 42.

csomag-objektjére (Man Ray: *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, 1920⁷⁸⁹ [194. kép]), René Magritte rejtelmes figuráira, amelyeknek a fejét fehér lepedő takarja (pl. *L'histoire centrale*, 1928; *Les Amants*, 1928⁷⁹⁰). Míg Magritte-ot inkább élet és halál, tudatos és az öntudatlan kettőssége foglalkoztatta, addig Lakner a szabadságában korlátozott egyén léthelyzetét tematizálta, sajátos politikai protesztként. Az *Engedelmesen* zsákba burkolt fejű figurája szemléletében közelebb áll Ben Shahn (szintén szürrealista gyökerű) antifasiszta plakátjának hasonló motívumához (Ben Shahn: *This is Nazi Brutality. Poster for the US Department of War Information*, 1943 [132. kép]) vagy John Heartfield szatirikus montázsaihoz: újságpapírba burkolt férfifejéhez (John Heartfield: *Wer Bürgerblätter liest...*, 1930⁷⁹¹ [133. kép]) vagy gézbecsavart fejű Justitiájához (John Heartfield: *Der Henker und die Gerechtigkeit*, 1933⁷⁹²).

Az *Engedelmesen* [130., 135. kép] főalakja fölényesen mosolygó, fenyegető, mégis elhallgattatott, a parancsot engedelmesen végrehajtó antihős, paradox mártír: mintha egyesülne benne a hóhér és az áldozat figurája. Szemmel tart, ám őt is szemmel tartják, mintha Franz Kafka *Peréből* vagy Örkény István egyik groteszk novellájából lépett volna elő. Ismeretlen, anonim, identitás nélküli figura (nem véletlenül nevezte Lakner a festményt egy ízben „egy névtelen kettősportréjának”⁷⁹³), aki mintha akkor is maszkot viselne, amikor arca látható. Kifürkészhetetlen mimikája ezúttal politikai metaforaként, egy sajátos, rembrandtian festői, expresszív képalkotás jegyében. Az ismeretlen férfialak maszkszerű arca Rembrandt kései kölni önarcképét idézi, melyen a művész Zeuxisként pózoló (Rembrandt: *Önarckép Zeuxisként*, 1662 k.⁷⁹⁴ [134. kép]), a híres Rembrandt-kép „poposan” kikékitett reprodukcióját Lakner 1969-es katalógusában is közölte.⁷⁹⁵ „Az *Engedelmesenben* manifesztálódott valami, amihez Rembrandt vezetett”⁷⁹⁶ – nyilatkozta egy ízben a művész.

⁷⁸⁹ Man Ray: *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, 1920, objekt (varrógép, köté, gyapjú), 355 x 605 x 335 mm, Tate Gallery, London; Man Ray: *Rebus / Enigma II.*, 1935, objekt; Christo csomagolásai a hatvanas évekből, pl. Christo: *Csomag*, 1965, Objekt, 17 x 7,5 x 4 cm

⁷⁹⁰ René Magritte: *Szerelmesek*, 1928, olaj, vászon, 54 x 73 cm; *Központi történet*, 1928, olaj, vászon, 116 x 81 cm; a művek elemzéséhez lásd. David Sylvester: *Magritte*, Parkland Verlag, Köln, 2009, 18 skk.

⁷⁹¹ „Wer Bürgerblätter Liest Wird Blind Und Taub. Weg mit den Verdummungsbandagen!”, John Heartfield: *Wer Bürgerblätter liest...*, 1930, fotómontázs, papír, megjelenés: AIZ, Berlin, Nr. 6., 1930, 103.

⁷⁹² John Heartfield: *Der Henker und die Gerechtigkeit*, 1933, fotómontázs, papír, 38 x 27 cm, megjelent: Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ, Prag), Nr. 47, 30.11.1933, 787.

⁷⁹³ Szentesi 1991, i.m., 134.

⁷⁹⁴ Rembrandt: *Önarckép Zeuxisként*, 1662 k., olaj, vászon, 82.5 x 65 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

⁷⁹⁵ LAKNER, kat. KKI, Budapest, 1969, o.n.

⁷⁹⁶ A szerző beszélgetése Lakner Lászlóval, 2010. április

Az *Engedelmesen* – akárcsak a *Metamorfózis* – összevethető a brit pop art bizonyos alkotásaival (például Peter Blake *The Lettermen* című festményével [131. kép]),⁷⁹⁷ ám épp a formai hasonlóságok konstatálása világít rá a művek közötti mélyebb, lényegi különbségekre – arra, hogy Lakner számára a pop art formakészlete csupán eszköz ahhoz, hogy komplex történelmi, társadalmi problémákra kérdezzen, hogy számot vessen a diktatúrában létezés morális dilemmáival. Horst Bredekamp joggal utalt Lakner festménye kapcsán a hatalom karkai ábrázolására, a névtelenség kísérteties dimenzióira, a megfigyelő és a megfigyelt viszonyrendszerére,⁷⁹⁸ olyan jelenségekre és dilemmákra, amelyek a művet – a „nyugati” referenciák ellenére is – egy sajátosan kelet-közép-európai helyzethez kötik.

II.2.4. Monumentális tárgyfestészet és szobrászat (1968-1969)

A hatvanas évek végén Lakner fokozatosan redukálta festői formakészletét. Ennek az egyre letisztultabb formavilágnak volt példája a *Danae II.* (1968) [114. kép] című festmény is. A motívumismétlés ebben az esetben már nem narratív funkciót töltött be, a képmezők nem (mozgás)fázisokat reprezentáltak, hanem a (nyomda)ipari sokszorosítás folyamatát képezték le és ültették át a realista festészet kontextusába. Ennek megfelelően a festmények nyomtatott dokumentumok, fényképek, tárgyak felnagyított másolatait idézték.

Az első *Iparterv* kiállításon Lakner a *Csont* (1968) [139. kép] című festményt mutatta be. Ez a kompozíció ennek a redukáltabb, analitikusabb festménysorozatnak az első darabjai közé tartozott. A mű kettőskép, akár a *Szónok* (1964 körül) [75. kép] vagy a *Danae II.* (1968), de a különböző színben megismételt képtáblák a korábbi kompozíciókkal szemben szinte képletszerűen, minden narratív kontextustól megfosztva állnak egymás mellett. A mű minden korábbi Lakner-műnél fotószerűbb: egy csípő röntgenképének részlete jelenik meg a festményen. A két képtábla különböző színállású: kék és barna, hideg és meleg – sajátosan ellentétezzék egymást, mintha egy filmszalag pozitívját és negatívját szembesítené a művész. A fotószerű motívumokat geometrikus színsáv szekvencia keretezi, ami a hard edge festészetet idézi. A színsávok a képmezők színállását idézik, a középső, elválasztó sáv vörös.

⁷⁹⁷ Peter Blake: *The Lettermen*, 1963, olaj, fa, 124.5 × 185.4 cm, Ferens Art Gallery, Hull City

⁷⁹⁸ Vö. Horst Bredekamp: Die Kunst als Freiheit, in: *Verführung Freiheit. Kunst in Europa seit 1945*, Flacke, Monika (Hrsg.), Deutsches Historisches Museum, Berlin, Sandstein Verlag, Dresden, 2012, 22.

A mű Andy Warhol szitanyomással sokszorosított (média)képek variált ismétlésére épülő kompozícióit idézi, ám ebben az esetben is lényeges különbség, hogy Lakner minden részletet kézzel fest meg a fotóelőkép nyomán. A helyenként lazúros, olykor expresszív megfolyó festékfelületek rendkívül érzéki, „festői” minőségei radikálisan eltérnek a warholi képektől, amelyek a mechnikusan sokszorosított és kézzel felülfestett részletek sajátos dialektikájára épülnek. Szintén meghatározó különbség, hogy Lakner egy rendkívül hétköznapi, mégis „súlyos” motívumot választ: emberi csontokat. A motívum egyrészt a halált tematizáló Lakner-művekhez kapcsolódik (a halál előtti utolsó pillanatokat ábrázoló *Forradalmárok kivégzése* [1965] [118. kép] és a *Felhő és fogoly* [1967] [119. kép] asszociatív kapcsolatba hozható a csont-ábrázolással, mindemellett Lakner későbbi alkotásain, a *Fejek és koponyák* sorozat darabjain, illetve a *Csontok* [1987] [416. kép] című festményén is visszatér a motívum), a röntgenkép másrészt az ember átvilágítására, lecsupaszítására, a „mindent látó” kameraszem elé álló anonim individuum kiszolgáltatottságára is utal. „Érzed, hogy reped a csont!”⁷⁹⁹ – fogalmazott Lakner korábban Frank Jánosnak adott interjújában, amikor arról beszélt, hogy *húsbavágó* témákat és problémákat jelenít meg a festményein. Ezt a metaforát a szó szoros és átvitt értelmében is megvalósítja Lakner néhány évvel a nyilatkozat után festett képe. Találón fogalmazta meg ezt Forgács Éva: „Lakner hiperrealista *Csont* képei [...] a valóságot és az igazságot keresték [...] nem érzéseket akartak megjeleníteni, hanem a látszatok mögött a megmásíthatatlan tényeket.”⁸⁰⁰

A *Csont* (1968) [137. kép] párdarabjának tekinthető *Saigon* (1969) [138. kép] egy bekötött szemű, halott (?) vietnami foglyot ábrázol. A műnek fennmaradt a vázlata és a fotóelőképe. A felvételen egy amerikai katona cipeli a hátán a foglyot: Lakner minden részletet elhagy, csak a figura arcára fókuszál, amely szinte felismerhetetlenné, monumentális tájjá válik. Hasonlóképpen tájszerű a fenti két képhez hasonló kompozíciójú harmadik kettőskép, a *Rózsák (Rózsa – diptichon)* (1968) [139. kép]. Ez a festmény fontos darabja volt Lakner a Kulturális Kapcsolatok Intézetében rendezett önálló kiállításának.

II.2.4.1. Kiállítás a Kulturális Kapcsolatok Intézetében (1969)

⁷⁹⁹ Frank 1966, i.m., 8.

⁸⁰⁰ Forgács Éva: A kultúra senkiföldjén. Avantgárd a magyar kultúrában, in: Knoll, Hans szerk.: *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002, 58.

Lakner első önálló kiállítását 1969-ben rendezte meg a Kulturális Kapcsolatok Intézete Dorottya utcai kiállítótermében. A tárlat mintegy összegezte és lezárta a művész „pop-periódusát”, a korszakban Budapesten rendezett legfontosabb „pop-kiállítások” közé tartozik.⁸⁰¹ A kiállítás nem retrospektív volt, hanem kifejezetten a művész legújabb, 1968-ban és 1969-ben készült alkotásaira fókuszált, azokon belül is két motívumra, a *Szájra* és a *Rózsára*. A kiállítás a fennmaradt műtárgylista és enteriőrfotók alapján pontosan rekonstruálható. Négy *Rózsa*- és négy *Száj*-kompozíció szerepelt rajta: a kétrészes *Rózsák (Rózsa – diptichon)* (1968) [139. kép] mellett a *Cikk-cakk rózsza* (1969) [141. kép], a *Rózsák (Kis rózsák / Multiplikáció)* (1969) [140. kép], a *Filc-rózsa* (1969), a *Száj* című kompozíció nagyméretű fekvő és tondó verziója [142-143. kép], a *Lépcsős száj* (1969) [145. kép], illetve egy kisebb méretű verzió a *Száj*-motívumra, feltehetően papírmunka.

Lakner barnaszínű és olajzöld, a Rembrandt-sorozatot is folytató, rózsakompozícióinak a pop art festményeken is gyakran visszatérő – többnyire ironikusan megidézett – kommersz, giccses motívum a kiindulópontja,⁸⁰² ám a szín kivonása, a tárgy elidegenítése okán azok markánsan eltérő kontextusba kerülnek, felfoghatók metaforikus közérzetképekként is (ahogy egy humoros-játékos rózsarézkarcan maga a művész fogalmazott: „igazi rózsza helyett fogadd el ezt a szürkét” [*Szürke rózsza*, 1969] [149. kép]). A rózsza „színtelenségének” sajátos példája a *Cikk-cakk rózsza* (1969) [141. kép]: a formázott vásznon a mélytónusú – olajzöld-barna – rózsaszirmok ahhoz hasonlóan „fakók”, mint a *Szürke rózsza* felülete, ám a festmény külső peremét (oldalát) Lakner vörös színnel festette be. A fehér falra akasztott, megvilágított kép pereme vörös reflexeket vett a falra, mintegy nyomatékosítva a vörös szín hiányát a festmény felületéről, egyúttal auraszerű vörös fénnel vonja körül a formázott vásznat. A kiállítóterben megjelenő – Robert Morrist idéző – barnaszínű *Filc-rózsa* (1969) üveggömb „harmatcseppekkel” a mélytónusú, „színtelen” rózsza másik alakváltozata volt a térben. (Szintén ebbe a körbe sorolható a *Barna rózsza* című 1969-es festmény, amely nem jelent meg a kiállításon.)

⁸⁰¹ Korábban részletesebben írtam ezekről a kiállításokról. Ide sorolható a pop arthoz köthető műveket nagy számban felvonultató első Iparterv kiállítás (1968), Kemény György önálló kiállítása a Fészek Művészklubban (1968) és Tót Endre kiállítás a Mednyánszky-teremben (1969). A tárlatokról lásd: Dávid Fehér: *Pop Beyond Pop*, 2017, i.m., 347–374. (különösen: 361–372.)

⁸⁰² Colin Self: *Vase of Flowers (Roses)*, 1964, krómozott réz, aranyozott fém, magasság: 21.5 cm; Martial Raysse: *Sárga rózsza*, 1964, assamblage, 19 × 25 × 10 cm; Hames Rosenquist: *Cage*, 1964, olaj, vászon, 162.6 × 157.5 cm; a motívum egyes szürrealista alkotásokon is megjelenik: René Magritte: *A harcos sírja*, 1960, olaj, vászon, 89 × 116 cm – a monumentális nagyított rózsamotívum párhuzamba állítható a Lakner művein gyakran szintén monumentális rózsával.

A téma másik variánsa volt a *Rózsák (Kis rózsák / Multiplikáció)* (1969) [140. kép]. A huszonöt darabos festménysorozat kisméretű képtáblái a falon egy 5×5 táblából álló, monumentális kompozíciót alkottak. Mindegyik festményen ugyanaz a stilizált, ugyanakkor rendkívül érzékeny megfestett rózsza-forma ismétlődött, ezúttal is – akár a kétrészes *Rózsza* esetén – megidézve az amerikai pop art, főképp Andy Warhol a mechanikus sokszorosításon alapuló képépítését. Míg Warhol kompozícióinak (pl. *Virágok*, 1964) alapját rendszerint szitanyomatok képezik, addig Lakner ezzúttal is minden egyes „multiplikációt” szabad kézzel festette meg. A formák monoton ismétlődéséből adódó szeriális jelleget relativizálják a manuális alkotófolyamat esetlegességéből adódó finom eltérések: a lenyomtatott anyagi minőségek, a lazúros, elfolyó, expresszív festői felületek között észlelhető apró különbségek. A barnás alsó festékrétegeket Lakner rendszerint egy második világos réteggel festi körül. A rendre megismételt „felülfestés” mindig azonos módon írja körül a sablonnal definiált formák körvonalait. Az ismétlés eljárása Lakner művészetében Warhollal és a pop art számos más alkotójával szemben ebben az esetben sem a fogyasztói társadalmak mechanizmusait képezi le, hanem inkább a képi reprezentáció sajátosságaira reflektál. Lakner a Rózsza-motívumot monotonon ismétlő (egymással azonosnak látszó, ám mégsem azonos motívumokat egymás mellé, illetve alá és fölé rendelő) művén mintha Gertrude Stein híres verssorát gondolná tovább, miszerint „a rózsza az rózsza az rózsza az rózsza”.

A rózsza-motívum mindemellett a zen buddhizmus szellemiségét is megidézi, a műveket egyetemes érdeklődés, és – ahogy a művész fogalmazott egy Brendel Jánosnak írt levelében – a „virágot az ágyúk csövébe!” eszmeisége jellemzi,⁸⁰³ és ennyiben a művek áttételesen kapcsolódnak a vietnami tematikájú festményekhez.

A *Száj*-festmények szorosan összefüggenek Lakner *Rózsza*-sorozatával. A csukott száj Lakner számtalan rajzán, sokszorosított grafikáján és festményén tér vissza, olykor (geometrikus) absztrakt színmező szekvenciával kombinálva, mely szekvencia egy esetben (*Lépcsős száj*, 1969 [145. kép]) a térbe is kinyúlik, kvázi-szakrális konnotációkkal bíró lépcső motívummá válik (mely motívum Allen Jones korabeli „lépcsős” environmentjeivel [148. kép] is összevethető,⁸⁰⁴ míg az emberi formával konfrontált színcsíkok Peter Blake alkotásaihoz hasonlíthatók⁸⁰⁵ [147., 157. kép]). A *Lépcsős száj* (amelyet a Kulturális kapcsolatok Intézetében Lakner *Kolumna* címen

⁸⁰³ Brendel 2000, i.m., 91.

⁸⁰⁴ Allen Jones: *La Sheer*, 1968, olaj, vászon, 182,9 × 152,4 × 45,7 cm

⁸⁰⁵ Peter Blake: *Babe Rainbow*, 1968, szitanyomat, bádóg, 69.8 × 47.6 cm

szerepeltetett), a mélybarna, bajuszos férfiszáját ábrázoló kompozíciók „feminin” variánsa. Lakner különböző stílusokat és eljárásokat rendel egymás mellé: a központi motívum, a száj realiztikusan megfestett (a száj-motívum egyes vázlatain Lakner legyet is rajzolt az alsó ajakra a trompe l’oeil festészet hagyományaira is utalva), a pop artot idézi, a száj alatt megjelenő színes sáv-szekvencia azonban a festészet utáni absztrakciót és a hard edge festészetet idézi. A szájmotívum fölött megjelenő képtáblán Lakner hengerrel festett finom színátmenetekkel utalt a stilizált égre, egyúttal a kinetikus művészeti tendenciákra is rezonált. A szakrális konnotációkkal is bíró lépcső-motívum pedig térbe-nyíló environmentté értelmezte át a konstelláció egészét. A *Lépcsős száj* [145. kép] ennyiben a festészet kiterjesztésének lehetőségeire is reflektált, illetve a kortárs képzőművészet újabb tendenciáit sajátosan szintetizálta.

A Lakner ekkori művein visszatérő száj-motívum gyakran jelent meg a szürrealista művészetben (például Man Ray-nél,⁸⁰⁶ [150. kép] Salvador Dalínál⁸⁰⁷ [151. kép]), s még gyakrabban a szürrealista motívumhasználatot és a tömegművészetek spektakuláris képiségét egyaránt továbbgondoló pop art alkotásokon (például Andy Warhol,⁸⁰⁸ [155. kép] Tom Wesselmann⁸⁰⁹ [152-153. kép] és Joe Tilson⁸¹⁰ [154. kép] művein). Lakner *Száj*-sorozata mindezekkel a hagyományokkal és képalkotó eljárásokkal összefüggésbe hozható, ám markánsan el is tér tőlük. A némaságra ítélt, csukott száj Lakner művészetében a zen buddhizmus szellemiségét éppúgy megidézi, mint ahogy általában utal a hallgatás kényszerére és a diktatórikus rendszerekbeli szabadsághiányos állapotokra.

A *Száj*-sorozat darabjai között különleges jelentőséggel bír az a műcsoport, amely egy bajuszos férfi cserepes száját nagyítja monumentális méretű, barna „tájjá” [142-143. kép]. A motívumot Lakner többször is megfestette: fekvő táblaképként, önmagában álló, és színes – Jasper Johnst idéző – céltáblaszerű sávsekvenciába komponált tondóként is. A festmények a *Stern* nevű német magazinban talált dokumentumfotó nyomán készültek, az 1968-as német forradalmár, Fritz Teufel száját ábrázolják [144. kép], és ennyiben

⁸⁰⁶ Man Ray: *A szeretők*, 1932-34, olaj, vászon, 100 × 250.4 cm

⁸⁰⁷ Salvador Dalí: *Mae West arca*, 1934-35, gouache, újságpapír, 310 × 170 mm; Salvador Dalí: *Mae West ajakpamlag*, 1936-37, fákrafá, filc (Dalí tervei alapján kivitelezte: Green & Abbott, London), 92 × 213 × 80 cm

⁸⁰⁸ Andy Warhol: *Marilyn Monroe's Lips*, 1962, akril, ceruza, szita, vászon (két tábla), 210.2 × 205.1 cm, 211.8 × 210.8 cm, Hirshorn Museum, Washington D.C.

⁸⁰⁹ Tom Wesselmann: *Száj*, 1967, olaj, vászon (shaped canvas), 172.72 × 386.08 cm, Dallas Museum of Art

⁸¹⁰ Joe Tilson: *Az öt érzék*, 1968-69, szitanyomat akril hordozón, vákuumformázott akril tartóban (5/1), 5 db, egyenként 147 × 147 × 7,5 cm, Ludwig Múzeum, Budapest

Lakner (újbaloldali) politikai érdeklődését tükrözik. Az egymásra rétegződő, érzéken lazúros barna festékfelületek nemcsak szájként nézhetők, hanem egy sajátos tájként is, amely megidézi az esztétikai fenséges tapasztalatát, és az ehhez köthető művészettörténeti hagyományokat, míg a barna árnyalatok a művész Rembrandt-sorozatával is összefüggésbe hozhatók. A szájforma ugyanakkor női nemiszervre is asszociálni enged, szexuális konnotációkkal bír. (Tán felfogható Keserü Ilona ekkoriban készült, nem kevésbé erotikus alkotásainak ellenpárjaként is.⁸¹¹) A *Száj*-festmények ennyiben a pop-korszakra, illetve 1968 és a szexuális forradalom világára egyaránt reflektálnak, s a történeti kontextusok felmutatásán túl akár pszichoanalitikus, pszichoszexuális értelmezésük is lehetséges, amint erre a művész is utalt. „Egyébként pedig mindig is a legelemibb dolgok foglalkoztattak, a test, a hús, az érzékiség, ugyanakkor ezek szakrális, szimbolikus minősége. És szükségét éreztem annak, hogy valamiképp az elidegenítés gesztusa is jelen legyen a műveimen. Biztos létezik egy freudi alapokon álló magyarázat: »a fiúgyermek legelső érzéki élménye, amikor a száj találkozik az anyamellel« stb. stb., és vannak nyilvánvaló politikai vonatkozások is, hiszen a politikai események, a világ hétköznapi atrocitásai hatással voltak rám akkoriban, mint azt más műveim is mutatják, például a pécsi Modern Képtár tulajdonában lévő, a *Buddhista szerzetesek kivégzése*” – nyilatkozta a művész.⁸¹²

Egy későbbi, 2007-es nyilatkozatában Lakner a következőképp írt a szájképekről: „1966-69-ben festett Száj-képeimet a némaság, a monokrómia, a bajusz-viselet, az újságfotók, a buddhizmus, az orál-szex, és Marshall McLuhan, iránti vonzalmam inspirálta.”⁸¹³ A *Száj*-képek egy hosszabb folyamat összegzésének tekinthetők: mintegy lezárják Lakner Rembrandtot parafrázáló műveinek sorát, mindemellett az 1970-ben megkezdett fotórealista képsorozat legfontosabb előzményei az életművön belül (a helyenként oldott festésmód ellenére is – amint ezt a festékfoltok alatt felsejlő előrajzolások is mutatják – pontosan követi a művész a fotóelőképet). Amint Lakner nyilatkozata is tükrözi, a művész legkülönbözőbb irányú „vonzalmai” megjelennek ezeken a képeken: Marshall McLuhan, a médiumelmélet és ezen keresztül a fotó és a festmény viszonya és a nagyításhoz kapcsolódó – Antonioni korábban is idézett filmjében megjelenő – elméleti dilemmák, az 1968-as diáklázadások, az újbaloldaliság, a szexuális

⁸¹¹ Pl. Keserü Ilona: *Fekete vonal*, 1968

⁸¹² Vö. Topor 2001, i.m., 11–12.

⁸¹³ Lakner László nyilatkozata, Berlin, 2007. április 4. – „A művész 2007-ben felkérésre írta a szöveget, a *Testbeszéd – Minden – Ami marad* című kiállításon bemutatott művéről, mely az *Újratervezés* című tárlat *Arc* szekciójában is látható volt. Idézve: *Újratervezés*, Nagy T. Katalin szerk., 2016, i.m., 278.

forradalom, a zen buddhizmus. Mindemellett Lakner *Száj*-képei a fotóalapú társadalmi folyamatokra is reflektáló, (médiatudatos) realizmus – az európai új realista tendenciák (figuration narrative, kapitalista realizmus) kontextusába helyezhető – sajátos példái, melyek egyszerre zártak le az életműben egy korszakot és nyitottak meg egy másikat.

II.2.4.2. Exkurzus: stílus és ikonográfia

A *Rózsa*- és *Száj*-képekre vonatkozóan a magyar szakirodalomban nagyon markáns értelmezési irány jelent meg Keserü Katalin *Variációk a Pop Artra* című könyvének módszertani szempontból is fontos *Ikonográfia* című fejezetében.⁸¹⁴ Ennek első részében Keserü az angol és amerikai pop art sajátos „ikonográfiáját” veti össze a magyar művek rokon motívumaival. A kérdésfelvetés visszavezethető azokra a – korábban, a recepciótörténeti részben ismertetett – diskurzusokra, amelyek 1969-ben bontakoztak ki Lakner kiállítása kapcsán, Perneczky Géza polemikus cikkére⁸¹⁵ és Néray Katalin, a „pop-ikonográfiát” elemző, Lakner kiállítást védelmező szövegére.⁸¹⁶ Keserü több szinten is vizsgálja ikonográfiai szempontból a pop arttal összefüggésbe hozható magyarországi művészeti tendenciákat: hosszan vizsgálja a klasszikus művészekre utaló stílus- és motívumidézeteiket, ugyanakkor szintén kitér a „banálisnak vélt motívumok felfedezésére”, és ebben a kontextusban utal a korszak magyar művészetében megjelenő rózsá-ábrázolásokra, Lakner művei mellett – többek között – Siskov Ludmil,⁸¹⁷ Keserü Ilona, Konkoly Gyula⁸¹⁸ műveire. Keserü *Pár* (1967)⁸¹⁹ című festménye az első emberpár ikonográfiai sémáját hippie-esztétikával („flower power”), vásári ornamentikával és (ironikusan megidézett) giccses műrósákkal elegyíti: a férfi arcát Ringo Starr, a nőét Julie Christie újságból kivágott portréjáról kölcsönzi, a lehető legszorosabb értelemben megidézve a popkultúrát.⁸²⁰ Konkoly Gyula az első *Iparterv*-kiállításon bemutatott *Egy rózsaszál szebben beszél* (1968) című, egy hervadt rózsát Claes Oldenburgot idéző puha szoborként bemutató műve pedig Kacsóh Pongrác *János vitéz* című daljátékát idézi. Tágabb, regionális összefüggésben vizsgálva olyan kelet-közép-európai művészek

⁸¹⁴ Keserü, 1991, i.m., 35–53.

⁸¹⁵ Perneczky Géza: Magyar pop-művészet? 1969, i.m., 9.

⁸¹⁶ Néray 1970, i.m., 39–40.

⁸¹⁷ Siskov Ludmil: *Rózsák*, 1967, vegyes technika, vászon, 190 × 130 cm

⁸¹⁸ Konkoly Gyula: „*Egy rózsaszál szebben beszél...*”, 1968, keményített vászonplasztika, 150 × 150 × 40 cm, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum

⁸¹⁹ Keserü Ilona: *Pár*, 1967, olaj, vászon, applikáció, 51.5 × 45.5 cm

⁸²⁰ A mű egy tervezett, ám végül megvalósulatlan sorozat első darabjának készült; vö. Topor Tünde: Keserü Ilona: *Pár*, URL: <http://blitzgaleria.hu/26-keseru-ilona#prettyPhoto> (utolsó letöltés: 2015. augusztus 10.).

életművében is megjelenik a rózsá-ikonográfia, mint Jana Želibská (*Triptichon*, 1969; *Kandarya-Mahadeva*, 1969).⁸²¹

Keserű Lakner *Száj*-ábrázolásainak – illetve Baranyay András Lakner-műveivel összevethető testrész-ábrázolásainak – elemzésekor a műveket nem pusztán lokális, hanem nemzetközi összefüggésrendszerbe helyezi a korabeli száj-ábrázolásokat felsorolva, a szürrealista előképeken (Man Ray-n) túl Tom Wesselmann shaped canvasként kivitelezett szájaira, például a *Dohányzó* (1968), a *Szájra* (1967),⁸²² Sunao Urata *Akril csók* (1965)⁸²³ című „ironikus oltárára”, illetve Martial Raysse, Joe Tilson alkotásaira hivatkozva, olyan műveket említve, amelyek részben korábban magam is idéztem Lakner-művei kapcsán.

Jelentős kérdés, mennyire tekinthető termékeny szempontnak a művek közötti formális-stiláris, illetve motivikus-ikonográfiai megfelelések, hasonlóságok, reminiscenciák vizsgálata. A hasonló motívumok felkutatása segíti-e vagy inkább hátráltatja a művek értelmezését. Annak ellenére, hogy a kutatásnak ez az iránya magában hordozza annak a veszélyét, hogy a formális, felszíni hasonlóságok hangsúlyozása elfedi a lényegi különbségeket, az „ikonográfiai” kutatások két szempontból mégis termékenynek bizonyulhatnak. Egyrészt végigkövethetővé válik bizonyos motívumok – olykor egymástól teljesen független – felbukkanása, cirkulációja, illetve végigkövethető egy-egy motívum nemzetközi terjedése, másrészt pedig felszínesen hasonló, ám lényegét tekintve különböző mű egymás mellé rendelése által még hangsúlyosabban kimutathatók a lényegi különbségek, a művek specifikumai.

Mindez nemcsak Lakner, hanem a magyarországi neoavantgárd számos alkotója szempontjából fontos módszertani kérdésnek tekinthető. Egy későbbi ponton, Lakner *Kötél (Identitás)* (1969) [184. kép] című alkotása kapcsán részletesen kitérek a motivikus, „ikonográfiai” vizsgálatban rejlő lehetőségekre, amelyek a művész „pop-korszakának” alkotásai, főképp a *Száj*- és *Rózsá*-képek szempontjából is fontos kérdésként merülnek fel.

II.2.4.3. Festészet és nem-festészet

⁸²¹ A művekről lásd: Lucia Gregorová: Her View of Him and Her, in: *Jana Želibská. No Touching*, Vladimira Bünigrová – Lucia Gregorová eds., Slovak National Gallery, Bratislava, 2012, 42–59.

⁸²² Tom Wesselmann: *Száj*, 1967, olaj, vászon (shaped canvas), 172.72 × 386.08 cm, Dallas Museum of Art (A *Dohányzó* figura motívuma Lakner 1967-ben festett, *Füst* című sorozatán is megjelenik.)

⁸²³ Sunao Urata: *Akril csók*, 1965, akril, vászon

A Kulturális Kapcsolatok Intézetében rendezett kiállításán Lakner ugyan a „pop-korszakának” utolsó műveit mutatta be, a tárlaton azonban már megjelentek olyan alkotások, amelyek a művész konceptuális fordulatát jelezték. A kiállítás megnyitóján a művész az *Asztronauták / Holdautó* (1969) [313. kép] című experimentális filmjét mutatta be, továbbá a *Lépcsős száj* (1969) [145. kép] és a *Filc-rózsa* (1969) című alkotások is utaltak arra, hogy Lakner a szó szoros és átvitt értelmében is megkísérli kitágítani, újragondolni festészetének kereteit és keretrendszerait.

Ennek a szándéknak sajátos példája az a provizórikus environment, amelyet a művész a kiállítás installálásának idején készített, és újabban került elő róla egy felvétel [158. kép].⁸²⁴ Lakner a tárlaton szereplő két installatív mű, a *Lépcsős száj* és a *Filc-rózsa* félkész elmeiből állított össze egy environmentet: a még nyers faszínű (be nem festett) lépcsőkön üveggömböket helyezett el, a legalsó lépcsőnek egy fatáblát támasztott, amelyen a „der Weg zur Tür” (út az ajtóhoz) felirat volt olvasható nyomtatott betűkkel. A lépcső mögött egy állvány volt látható, az állványra Lakner egy másik táblát akasztott, amelyre az volt írva, hogy „Der zusammengehaltene Vorhang ist kein Naturzustand”, vagyis „az összevarrt függöny nem természetes állapot”. A szöveg az állvány mögött lévő függönyre vonatkozott, amely valóban össze volt varrva, nem volt szétnyitható, nem lehetett rajta kitekinteni.

Kérdés, hogyan határozható meg a felvételen látható konstelláció. Environmentként, amelyet a művész ideiglenesen állított fel fényképezés céljából, és ennyiben a fénykép maga tekinthető a műnek. Megsemmisült alkotásként, amelynek létéről egy dokumentumfotó tanúskodik, vagy esetleg egy ötletszerű installatív műről, amelyet Lakner sosem tekintett kész műalkotásnak.⁸²⁵ Az a körülmény, hogy a művész gondosan előkészítette a konstrukciót, és az egész kompozíció megtervezettnek és koncepciózusnak tekinthető, arra enged következtetni, hogy az életműbe végül be nem emelt, ám műalkotásnak szánt kísérletről lehet szó, amely árulkodó dokumentuma Lakner hatvanas évek végi konceptuális fordulatának.

A művön több olyan elem és motívum is megjelenik, amely Lakner korábbi alkotásain is szerepelt. A *Levél Barbarának* [112. kép] című kompozíción is látható – ezúttal keresztlécek formálta – x-jel egyrészt egy terület megjelölésének tekinthető, másrészt a negáció jele. A konstrukció egy vakráma keret- és keresztléceit idézi,

⁸²⁴ A felvétel egy pontosan be nem azonosítható személy (talán Károlyi Zsigmond?) diaarchívumából került elő. Köszönettel tartozom Szőke Annamáriának, hogy megosztotta velem a felvételt.

⁸²⁵ Erre ma már egyértelmű válasz nem adható. Maga Lakner egyáltalán nem emlékezett a műre.

ugyanakkor geometrikus alapformákból felépülő absztrakt konstellációként is nézhetők akár csak a meg-megcsillanó, transzparens üveggömbök. A felirat szerint a lépcső az ajtó felé vezet (amely feltehetően a függöny mögött van), ám maga az ajtó nem látható. A keresztlécekkel „áthúzott” négyzet egy a fekete függönyre (semmire?) nyíló imaginárius ablaknak tűnik, amelyet egy áthatolhatatlan felület választ el a külvilágtól. A két függöny a kompozíció vertikális szimmetriatengelyén lett összevarrva. A varrás (öltés) motívuma hasonlatos a kötözéshez, a mozgó elemek fixálásához, és ennyiben megidézi Lakner azon korábbi alkotásait, amelyeken kötözés látható (*Forradalmárok kivégzése*, 1965 [118. kép]). A függőleges szimmetria-tengely azonban, ha absztrakt motívumként tekintünk rá, akár Barnett Newman függőleges „zip-jeivel” is összevethető.

A négyzet egy ablakhoz hasonlatos: az ablak egyrészt a táblakép metaforája, másrészt általában utalhat a külvilágra való kitekintésre. A függöny elzárja az ablakot, a kilátást, ezáltal mintegy megszünteti a „világra nyíló ablakként funkcionáló” imaginárius táblaképet, ám mindemellett a befogadó izolációját is eredményezi. A „természetellenesen” összevarrt függöny (vasfüggöny?) ennyiben egyszerre olvasható a kép státusára és a társadalmi helyzetre vonatkozó metaforaként.

A mű sajátosan barkácsolt (félkész) karaktere egy provinciális világ „barkács-esztétikáját” idézi, a „sehova se vezető” diszfunkcionális lépcső-motívum (amely visszatér a *Felveszem a lépcsők formáját* [1971] [259-260. kép] című alkotáson is) egy kilátástalan helyzetre utal. Az üveggömbök, amelyek bármelyik pillanatban legurulhatnak és összetörhetnek, erősítik a bizonytalanság és a „billenékenység” érzetét. Az ajtóhoz vezető út keresése (amire a lépcsőnek támasztott tábla – talán nem véletlenül – németnyelvű felirata utal) összefüggésbe hozható a művész elvágyódásával: a távozás vágyával és lehetetlenségével.

Mindez persze lehetséges, hogy nem több projekciónál, egy a feledés homályából előkerült felvétel „túlinterpretálásánál”. Az azonban kétségtelen, hogy a fénykép – és a rajta látható konstrukció – utal arra, hogy Lakner egyre inkább elkezdte keresni a táblakép mint műforma lehetséges alternatíváit, és megkísérelte új keretekbe helyezni korábbi motívumait, ezt a feltételezést erősítik meg azok az 1969-ből származó environment tervek, amelyek mind a táblakép helyét, szerepét gondolják újra (*Vízhatlan kép*, 1969; *Environment terv*, 1969). A feltehetően be nem fejezett (vagy legalábbis művé sose „emelt”), provizórikus environment is tükrözi Lakner azon személyes és szakmai dilemmáit, amelyek a táblakép státusának megváltozására (a festészet és a nem-festészet viszonyának átalakulására) és egzisztenciális helyzetének bizonytalanságára

vonatkoztak, és ennyiben fontos dokumentuma a művész konceptuális művészet felé vezető átmeneti időszakának, annak a folyamatnak, ahogy (olykor a szó szoros, máskor átvitt értelmében) új konstellációkat állított össze korábbi alkotásainak elemeiből, motívumaiból.

II.2.5. A szürnaturalista grafikától a „pop-grafikáig”

Lakner egész életművének rendkívül fontos műcsoportját alkotják a papíralapú művek. Ez az 1950-es és 1960-as évekbeli periódusaira is érvényes. A recepciótörténeti részben idéztem Solymár István azon megállapítását, miszerint a *Mai magyar grafika* experimentális vonulatát – többek között Maurer Dórát, Major Jánost – „Lakner-rajként” jelölte meg.⁸²⁶ Solymár a következőképp jellemezte Lakner hatvanas évekbeli grafikáit: „...több-kevesebb joggal »Lakner-raj«-nak neveztük a fiatalabb grafikusok új hullámát. Rauschenberg és az amerikai pop-irányzat hatott rá, festőként elsősorban az a hazai »szürnaturalizmus«, amelynek elindítója Csernus Tibor volt. Lakner László kiváló rajzoló, többféle technikát művel, következetes, tudatos stílusformáló. Tartalmi szempontból mondanivalója a már nem absztrakt módon felbontott, analizált új élmények világa. Nagyon is konkrétan, beélesített fotóobjektivitással lép fel Lakner és az új hullám szótárában távlati jelentések hordozójaként a jazz, a sex, a régi értékek utáni vágy, betűk tánca, az útkeresés bizonytalanságait kifejező elemek, a háborúval szembeni határozott undor. Valahol benne van e neoszürrealista és pop vonatkozású irányzatokban az álértékek devalvációjának olyan követelése, mely a föld különböző pontjain diáktüntetések megfogalmazatlan hangulati töltésében is jelentkezik.”⁸²⁷

Solymár Lakner műveit „neoszürrealistaként” és „pop vonatkozásúként” jellemző leírásában hangsúlyosan utal a művek sajátosságaként az „álértékek devalvációjának követelésére”, továbbá a diáktüntetések megidézése kapcsán azok (új)baloldali jellegére. Solymár szövege a leírás rendkívüli érzékletességén túl azért is különösen fontos Lakner recepciója szempontjából, mert a művészt a korszak magyar grafikájának egyik kulcsszereplőjeként írja le. Lakner valóban rendszeresen kiállított a fontosabb hazai és nemzetközi grafikai biennálékon (Miskolcon, Krakkóban, Bradfordban, Ljubjanában), és az is kétségtelen, hogy Csernus Tibor távozása után a szürnaturalista művészkör központi alakjává vált. A grafika területén ugyanakkor fontos megemlíteni a közeli barát, Major

⁸²⁶ Solymár István: *Mai magyar rajzművészet*, 1972, i.m., 9–10.

⁸²⁷ Solymár 1972, i.m., 18.

János iniciátor szerepét, aki Laknert számos speciális grafikai eljárással, technikával megismertette, Lakner grafikai tevékenysége sok szalon kötődik Major grafikai munkásságához az 1960-as években.

Lakner – és a legtöbb szürnaturalista festő – korai életművében a grafikai művek gyakran alkalmazott művészeti produkciókhoz köthetők. Elsősorban illusztrációk, gondoljunk a Petőfi Irodalmi Múzeum (korábban említett) *Magyar versek – magyar rajzok* című 1958-as kiállítására készített alkotásokra, vagy az *Élet és Irodalom* számára megélhetési célból készített tusrajzokra,⁸²⁸ illetve a Corvina Kiadó által gondozott 1965-ös, németnyelvű Ady Endre kötetben közölt illusztrációkra,⁸²⁹ amelyek szorosan kapcsolódnak a művész korai szürnaturalista festészetéhez, mintegy folytatják Csernus Tibor a fiatalabb művészek számára fontos hivatkozási ponttá vált Cyrano de Bergerac-illusztrációinak⁸³⁰ szemléletét. Szintén az alkalmazott művek körébe tartoznak Lakner megélhetési célból készített tervezőgrafikai alkotásai – könyv- és plakáttervei –, amelyek az 1960-as évek második felétől szorosan összefüggtek a művész pop arthoz köthető és konceptuális alkotásaival, ám azoknál lényegesen szélesebb nyilvánosság számára voltak hozzáférhetők (ezekről a következő alfejezetben írok).

Lakner festészeti tevékenysége mellett annak ellenére is csak kevesebb szó esett a művész korai grafikai alkotásairól, hogy Lakner számos fontos nemzetközi grafikai kiállításon szerepelt az 1960-as és az 1970-es években. Az életmű ezen szálának feldolgozása az utóbbi években vált lehetségessé, amikor a művész berlini emigrációjakor Budapesten hagyott mappáinak mélyéről sokszáz – közel ezres nagyságrendű – papíralapú alkotás került elő, amelyek jelentősen árnyalják a Lakner korai művészetéről kialakult képet. A mappákban akadtak magabiztos technikai tudásról tanúskodó korai tanulmányrajzok, akadtak bravúros könyvillusztrációk, illetve Kondor Bélával rokonítható rézkarcok is (*Robbantás*, 1959 k.; *Krúdy-figurák*, 1963 k.). Szintén számos ismert korai Lakner-mű vázlatai, illetve olyan alkotások tervei, amelyeket a művész végül nem valósított meg. A tervek sokszor felszabadultabbak, kísérletezőbbek, mint a „végleges” alkotások, az előkerült rajzok fényében pedig tanulmányozhatóvá vált az egyes művek létrejöttének folyamata is.

⁸²⁸ Lakner az *Élet és Irodalom* számára készített összes illusztrációja megtalálható a *Dokumentáció*-kötetben.

⁸²⁹ *Endre Ady: Gedichte*, Corvina, Budapest, 1965

⁸³⁰ Cyrano de Bergerac: *Holdbéli utazás*, Magyar Helikon, Budapest, 1962

Lakner számos grafikai technikát alkalmazott: készített rézkarcokat, litográfiákat, tus-, ceruza- és tollrajzokat, vegyes technikájú kollázsokat, illetve számos monotípiát. A művész invenciózusan ültette át a festményein is alkalmazott eljárásokat az egyedi és a sokszorosított grafika nyelvére. Számos papíralapú műve épül a lenyomtatás, a grattázs és a frottázs technikáira. Gondoljunk a Max Ernst hatását mutató, enigmatikus tájakat idéző kompozíciókra. A művész hegyes-völgyes látképekhez, vízmosta felületekhez, hullámokhoz hasonlatos expresszív alakzatokat, textúrákat teremt, amelyek szinte kristályos architektúrákká állnak össze, olyan alakzatokká, amelyek a művész korábban bemutatott korai absztrakt festményein is megjelentek. A fésűvel, grattázssal formált és tárgylenyomatokkal gazdagított felületek a hatvanas évek elején korai experimentális rézkarcain is megjelennek. Ez utóbbiak technikai kivitelezésében feltehetően nagy szerepük volt a közeli barát, Major János tanácsainak is. A *Talajtáj* (1961) és a *Televény* (1962) [159. kép] felületét beborító direkt tárgylenyomatok, a *Gépreliet* (1962) többször is lenyomtatott motívumai Lakner a horror vacui jegyében fogant – korábban elemzett – szürnaturalista táj- és gépábrázolásait idézik.

Hasonló motívumok köszönnek vissza Lakner vegyes technikájú, egyedi papírművein is (*Akt mozdannyal*, 1962; *Kompozíció aktokkal*, 1962 k. [160. kép]; *Kompozíció*, 1961). Ezeken bukkan fel először a kézzel rajzolt motívum variált ismétlése, ami felveti a megismételhető és a megismételhetetlen, az egyedi és a sokszorosított, az eredeti és a másolat viszonyának a kérdését. A korai montázsszerű kompozíciókon a sokszorosítás gesztusa asszociatív összefüggésbe hozható a művész által ábrázolt gépek és a „sorozatgyártás” tematikájával is. Az ismétlés mint képszerző elv egy-egy korai nyomaton is visszatér (például a *Kalapos figura* című 1961-es üvegkarcon [161. kép]).

Éppúgy, mint a festményeken, a lenyomat, a nyomtatás, a kompozíción belüli variált motívumismétlés vezetett el a grafikákon is a komplex narratív struktúrák és mozgásszekvenciák ábrázolásához. A képi elbeszélés ezen formáinak legkorábbi példái Lakner grafikáin jelennek meg (részben kronofotográfiát, részben képregényeket idéző kompozíciókon). Példa erre a – feltehetően – az 1950-es évek végén készült *Illusztráció*. A lenyomtatás mellett Lakner gyakran alkalmazta a kollázs technikáját: a kivágott képet konfrontálta annak negatívjával (*Verekedők – illusztráció*, 1962 [162. kép]), a kollázsok „melléktermékeként” sablonokat létrehozva, amelyek a hatvanas évek második felében váltak a lakneri képköltés meghatározó eszközeivé.

Ennek az alapjaiban ismétlésre és sokszorosításra épülő képi nyelvnek Lakner a sokszorosított grafikában is megtalálta a megfelelőjét. Major János ismerteti meg a vernis

mou technikájával, amely a lágyabb, viaszos alapnak köszönhetően ceruzarajzszerű rézkarc nyomatok létrehozását teszi lehetővé. A *Montázs I.* (1965) [163. kép] című rézkarc a *Ma 12-kor* (1965) című festmény grafikai variánsának is tekinthető. A mű központi motívuma egy vetkőző nő mozgásfázisait ábrázoló kettős kompozíció. Az esseni Folkwang Museum *Von Warhol bis Richter. Grafik zwischen Foto und Druck* című 2014-es kiállításán a kurátor Tobias Burg Lakner rézkarcát Robert Rauschenberg 1964-es litográfiájával szembesítette.⁸³¹ A montázsszerű kompozíciók között mutatkozó hasonlóságokon túl lényegi különbség, hogy Rauschenberggel szemben Lakner művén a fotó nem mechanikusan lenyomtatva, hanem szabadkézzel megrajzolva jelenik meg (vagyis hasonló természetű az eltérés Lakner és Rauschenberg alkotásai papíralapú alkotásai és vászonképei között). Kétségkívül Laknernek is gyakran kiindulópontjai a fotografikus reprodukciók (gondoljunk például a *Rajzkollázs a XX. század fotóiból* című 1967-es litográfiára [165. kép], amelyen a művész – többek között – André Kertész fotóját parafrázeálja⁸³²): Lakner szabadkézzel lerajzolja a fényképet, majd mechanikusan sokszorosítja a szabadkézi rajzot, végül igen gyakran feldarabolja a kész nyomatot,⁸³³ amelyből így alig létezik két teljesen azonos változat. Az egyedi és a sokszorosított közötti folyamatos ingamozgás határozza meg Lakner grafikai munkásságát (akárcsak festészetét).

Az egyedi és a sokszorosított viszonyát sajátosan bizonytalanítja el Lakner számos alkotásán, például a korábban említett *Fej/Szerigrafikus tanulmány* (1966) [99. kép] című, szintén a vernis mou technikáját alkalmazó rézkarcon. A kézzel rajzott motívumot Lakner mechanikusan sokszorosítja (lenyomtatja), ám az egyes nyomatok mégis különböznek egymástól, ezáltal egyediek és megismételhetetlenek maradnak. Lakner korai rézkarcai párhuzamba állíthatók olyan, a szürnaturalizmusához köthető alkotók sokszorosított grafikáival, mint Major János és Maurer Dóra, később pedig Méhes László a rauschenbergi struktúrákat idéző foltmaratásai vethetők össze Lakner alkotásaival.⁸³⁴

A hatvanas évek második felében Lakner grafikáin is dominánssá váltak a komplex időstruktúrákat megjelenítő kollázsszerű kompozíciókkal szemben az egyre

⁸³¹ *Von Warhol bis Richter*. 2014, i.m. ill. 2-4.

⁸³² A mű egy másik változata *Montázs-illusztráció* címen jelent meg az *Élet és Irodalomban*. Vö. *Élet és Irodalom*, 1967. július 1.

⁸³³ Példa erre az eljárásra a *Tanulmányok II.* („Esküvő előtt” / *Vor der Hochzeit*) (1966) és a *Változatok* (1967), amely ugyanannak a rézkarcnak másképp „feldarabol” változata.

⁸³⁴ Például: Méhes László: *Judit Holofernéz fejével*, 1966, Foltmaratás, tárgyenymatok

letisztultabb, motívumismétlésre épülő kettősképek (*Tanulmányok*, 1966; *Kapuban álló*, 1966 [166. kép]; *Afrikai fészülködő*, 1966; *Strandon*, 1968 [167. kép]), amelyek olykor („a” és „b”, „1” és „2” jelekkel ellátott) képletszerű kompozíciókká redukálódtak (*Jászol*, 1969 [168. kép]; *Rózsa*, 1968 [169. kép]), olykor Lakner nem a motívumot ismételte meg, hanem a képet konfrontálta annak nevével, vagyis a jelölőt szembesítette a jelölttel, előlegezve későbbi, René Magritte *Szavak és képek* című szövegét parafrázáló konceptuális alkotását (*Fű*, 1969 [170. kép]). Szintén a hatvanas évek végén tértek vissza a korábbi műveken is megjelenő (például *Kukac – lenyomat*, 1957) ismétlődő és egymással konfrontált lenyomatok (*Káposzta*, *YE 9*, 1969 [171. kép]), amelyek képletszerű, analitikus kompozíciók részeként tértek vissza.

Jelentős csoportot képeznek Lakner sokszorosított grafikai munkássában a *Száj* sorozatához köthető nyomatok, amelyek jelentős része a *Lépcsős száj* (1969) [145. kép] című alkotás kompozícióját variálja (*Száj-variáció*, 1969; *Száj*, 1969; *Tanulmány a Lépcsős szájhoz*, 1969; *Szekvencia [Lépcsős száj]*, 1969 [146. kép]). A művek egy része szitanyomat, ugyanakkor a színmező szekvenciák néha kézzel festettek, és ezáltal hasonlóképp egyediek, akárcsak más a realista részleteket és a geometrikus elemeket kombináló alkotások (*Vesalius sablonok*, 1968).

Lakner a testrészleteket ábrázoló realista festmények grafikai variánsait is megalkotta, a *Csont* (1968) [137. kép] motívumát idézi az erotikus harisnyás *Láb* (1969) [173. kép], a barna *Szájnak* (1969) [143. kép] pedig vernis mou technikájú rézkarc változata is létezik (*Száj*, 1969 [172. kép]). Lakner grafikai munkássága szorosan összefügg festészeti tevékenységével. Jóllehet, Laknert elsősorban a korszak meghatározó festőjeként említi a szakirodalom, grafikusként is a korszak legfontosabb alkotói közé tartozik.

II.2.6. A „high” és a „low” között (alkalmazott grafika a hatvanas években)

Kevésbé ismert tény, hogy 1973-ban a Magyar Képzőművészek Szövetsége plakáttervezői tevékenységére hivatkozva Munkácsy-díjra jelölte Laknert, aki végül – ahogy a szakmai szervezet jelöltjeinek többsége – nem kapta meg az elismerést.⁸³⁵ Ugyan kényszerből, megélhetési célból kezdett el Lakner tervezőgrafikai munkákat vállalni, plakáttervezői tevékenysége mégis rendkívül jelentősnek tekinthető. Az 1960-as évek

⁸³⁵ Magyar Képzőművészek Szövetsége, Összefoglaló az 1973. október 8-án tartott Összevont Titkársági ülésről, MTA BTK Művészettörténeti Intézetének Adattára, MKCs-C-T-2/1169-(1-3)

elejét számos képzőművész számára jelentett a tervezőgrafika és az illusztrálás fontos megélhetési forrást. A szürnaturalista körből példa erre Csernust Tibor és Konkoly Gyula plakáttervezői tevékenysége is.⁸³⁶ Lakner pályája kezdete óta alkot könyv- és folyóirat-illusztrációkat, legkorábbi plakátjait a hatvanas évek elején készítette.

Már a korai plakátjai is szoros összefüggésbe hozhatók festészeti tevékenységével. Kiemelkedő 1963-as, O'Neill *Hosszú út az éjszakába* című darabjához készített színházi plakátja [174. kép], amely – amint erről a hozzá készült vegyes technikájú vázlat⁸³⁷ is tanúskodik – Lakner ebben az időszakban alkotott szürnaturalista alkotásaihoz köthető. A perspektivikusan rövidülő szoba kontúrjai a *Laterna magica II.* (1961) [60. kép] című festményt idézik.

Lakner nagyobb számú plakátot a hatvanas évek második felétől alkotott. Plakátkészítői stílusa párhuzamosan alakult a képzőművészeti tevékenységének stílárís fordulataival. A hatvanas években plakátjai is kapcsolódtak a pop arthoz, majd a hetvenes években alkotott tervezőgrafikai művei – amelyekt később mutatok be – konceptuális és forótrealista alakotásaival mutatnak szoros motivikus és formai összefüggéseket. Az 1960-as években több kelet-közép-európai országban, így Lengyelországban (gondoljunk Jan Lenicára, Henryk Tomaszewskire, Waldemar Świerzyre és főképp Roman Cieślewiczre), Jugoszláviában (gondoljunk Boris Bućan alkotásaira), és Magyarországon is számos fontos alkotó közeledett a pop art formakészletéhez a tervezőgrafika területén, illetve általában beszélhetünk arról, hogy a *vizuális kultúra* számos területe (plakátművészet, belsőépítészet, tárgykultúra, design, iparművészet, stb.) ezekben az országokban beilleszthető a „hidegháborús modernizmus” összefüggérendszerébe. David Crowley és Jane Pavitt egy – korábban már említett – úttörő kiállítás címében a *Cold War Modern* kifejezést használva elemzi az 1945 és 1970 közötti design jelenségeit,⁸³⁸ és mintha ehhez a gondolatmenethez kapcsolódna Ljiljana Kolečnik, amikor egy hasonló léptékű tárlat keretei között vizsgálja a „szocializmus és a modernitás”, a művészet, a kultúra és a politika viszonyát a „hosszú hatvanas évek”

⁸³⁶ A „plakáttervező festőkről” lásd: Bakos Katalin: *10 × 10 év az utcán. A magyar plakátművészet története. 1890-1990*, Corvina, Budapest, 2007, 131–132.

⁸³⁷ A vázlatot Lakner 1961-re datálta, arra az évre, amikor a *Laterna magicát* festette. A plakát 1963-ból származik. Lehetséges, hogy Lakner nem a plakáthoz alkotta ezt a kompozíciót, hanem felhasználta azt 1963-ban amikor a felkérést kapta a plakát megalkotására.

⁸³⁸ David Crowley – Jane Pavitt (eds.): *Cold War Modern. Design 1945-1970*, V&A Publishing, Victoria and Albert Museum, London, 2008; lásd még: David Crowley: *Posters of the Cold War*, V&A Publishing, Victoria and Albert Museum, London, 2008

jugoszláv vizuális kultúrájának kontextusában.⁸³⁹ Mindkét kiállítás kulcstémái közé tartozik a hidegháború korszakának plakátművészete, az a terület, amely természetéből adódóan a legközelebb kerülhetett a „nyugati” pop art, illetve a pszichedelikus karakterű „hippi modernizmus” formavilágához.⁸⁴⁰ Hiszen a pop art kiindulópontja a képregények és a formatervezett árucikkek „plakatív” képiségének kiemelése, felnagyítása és képzőművészetté alakítása, aminek nyomán elmosódni látszanak a „magas” és az „alkalmazott” művészet közötti önkényes határvonalak is.

A pop art alkotóinak az a célkitűzése, hogy lebontsák az „alacsony” és a „magas” művészet közötti szembenállást (gondoljunk arra, hogy Andy Warhol és az irányzat több fontos képviselője a design területéről „érkezett”), rendkívül fontos a magyarországi jelenségek elemzése szempontjából is. Ugyan a legtöbb képzőművész megélhetési célokból alkotott plakátokat, ám a pop art iránti fogékonyságuk okán az „alkalmazott” grafikai tevékenységük rendkívül jól beilleszthető „magasművészeti” tevékenységükbe, amelyben szintén gyakran megjelennek a tervezőgrafikából ismert megoldások (betűk, színsávok, geometrikus elemek, nyomtatott termékek reminiscenciái).

„A pop és az op art hatása a mai magyar képzőművészetben elenyésző, s ha mégis jelentkezik, az a plakátművészetben, az alkalmazott grafikában és a divattervezésben történik, vagyis ott, ahol a modern ízlés és a társadalom már nálunk is régen egymásra talált.” – írta 1969-ben Perneczky Géza,⁸⁴¹ és valóban, a pop art stílusjegyei az alkalmazott grafikában jelentkeztek a legmarkánsabban. Ráadásul a plakátok – szemben a legtöbb képzőművészeti alkotással – a legszélesebb nyilvánosság előtt is megjelenhettek, rendkívüli hatással bírtak. Lakner a tervezőgrafikai világgal részben a közeli barát és egykori osztálytárs Kemény György közvetítésével került kapcsolatba. Kemény a korszak legfontosabb grafikusai közé tartozott, aki a tervezőgrafika felől közelített a pop arthoz, és nemcsak plakátokat, lemezborítókat és kiadványokat tervezett, hanem festményeket, environmenteket, objektumokat, experimentális filmeket, egy nagyléptékű szekkkót, később pedig fotóalapú konceptuális műveket is alkotott, amelyek a pop arttal összefüggésbe hozható magyarországi képzőművészet megkerülhetetlen

⁸³⁹ Ljiljana Kolečnik (ed.): *Socialism and Modernity. Art, Culture, Politics 1950-1974*, kat. MSU, Zagreb, 2012. A kötetben lásd különösen Dejan Kršić *Graphic Design and Visual Communications 1950 – 1975* című tanulmányát (181–247.).

⁸⁴⁰ A „hippi modernizmus” kérdésköréhez lásd: Andrew Blauvelt (ed.): *Hippie Modernism. The Struggle for Utopia*, kat. Walker Art Center, Minneapolis, 2016

⁸⁴¹ Perneczky Géza: A líraiság és a konstruktivizmus új útja a magyar festészetben, in: *Képzőművészeti Almanach I.*, Szabadi Judit szerk., Corvina, Budapest, 1969, 54.; a korszak plakátművészetével kapcsolatban lásd: Bakos Katalin: Édes élet: A plakát a modern világ jelképe, in: uő. *10 × 10 év az utcán. A magyar plakátművészet története. 1890-1990*, Corvina, Budapest, 2007, 130–141.

alkotásainak tekinthetők.⁸⁴² Kemény mellett számos tervezőgrafikus alkotott a pop art stílusjegyeit mutató plakátokat, például Darvas Árpád, Görög Lajos, Máté András, Erneyi Sándor, Pecsénke József.

Lakner plakátjai ebbe az összefüggésrendszerben helyezhetők el, ám jelentős különbség a legtöbb tervezőgrafikushoz képest, hogy Lakner a képzőművészet területéről közeledett a műfajhoz, alkotásai pedig összefüggésbe hozhatók festményeivel és grafikaival. A *Jowita* (1967) [177. kép] és *A férfi, akit szeretek* (1967) [176. kép] című filmek plakátjai remek példák erre az összefüggésre. „Lakner László sokrétű, a művészet mibenlétére rákérdező és egyúttal saját korát értelmező festészetének elemei is hatásosan jelentek meg a plakátokon. A heterogén elemek kollázsszerű összekapcsolása, az anyagszerű részletek és a vázlatos vonalrajz váltakozása, a térbeli ábrázoló részek közé beiktatott mechanikus sávok felületek – mind a filmek figuráit, jeleneteit mozgalmasan, hatásosan kivetítő, figyelemfelhívó kompozíciókká álltak össze (*A férfi, akit szeretek*, 1967). Lakner kezében szuggesztív motívummá vált a szolarizált fotóra emlékeztető foltos, kihagyásos rajzzal megjelenített női arc is (*Jowita*, 1967).”⁸⁴³ – fogalmazott érzékletesen Bakos Katalin. A *Férfi, akit szeretek* (1967) kompozíciója olyan Lakner-műveket idéz, mint a *Hírek* (1964) [73. kép], amelynek montázsszerű kompozíciója az ismétlésre és a töredékes elemek egymás mellé rendelésére épül. A filmplakátokon Lakner remekül kamatoztatta a film-jeleneteket idéző festményein kidolgozott komponálási metódusokat.

Mindez nemcsak a megvalósult plakátokra érvényes, hanem számos plakát- és könyvborító-tervre is. Ezek a művek gyakran önálló grafikai alkotásnak tekinthetők: papíralapú festményekként, kollázsokként is nézhetők, sok esetben egyenesen megkülönböztethetetlenek Lakner „nem alkalmazott” céllal alkotott műveitől. Az 1960-as években alkotott plakáttervek (*Plakátterv Fellini filmhez*, 1965 k.; *Plakátterv*, 1965 k.; *Plakátterv*, 1966 k.; *Filmplakát terv Páger Antallal*, 1966; *Plakátterv*, 1966; *Aida – plakátterv*, 1967) akár „pop-grafikákként” is nézhetők, de gondolhatunk olyan megvalósult filmplakátokra is, mint a *Virágvasárnap* (1969) [178. kép].

Bakos is kiemeli, hogy a kiállításplakátok külön csoportot képeznek a művész tervezőgrafikai oeuvre-jén belül. Lakner festészetében a film-idézetek mellett ebben az időszakban a képzőművészeti idézetek voltak a leggyakoribbak, ennyiben ezek a plakátok

⁸⁴² Kemény pop arttal összefüggő tevékenységéről lásd összefoglalóan: Fehér Dávid: KEMÉNY / POP, 2016, i.m., 32–41.

⁸⁴³ Bakos 2007, i.m., 131.

is szorosan kapcsolódnak a művész képzőművészeti programjához, amelyben nagy jelentőséggel bírnak a festészet történetére, hagyományaira és státusára vonatkozó dilemmák. A *Stúdió 67* plakátja (azé a kiállítása, amelyen Lakner *Metamorfózis* című festménye is szerepelt), fontos példája ennek a tendenciának Lakner életművében. Ebben az esetben tanulságos összevetni a kivitelezett plakátot a hozzá készült vázlatokkal. A kivitelezett nyomat fekete-fehérben tartott, a *Stúdió 67* felirat ismétlődik meg rajta kétszer, egyszer fekete színben fehér alapon, majd fehér színben fekete alapon, megidézve a Lakner festményein és grafikáin is gyakran megjelenő „pozitív-negatív” képi játékokat. Lakner korábbi Stúdió-plakátjai (*Stúdió 64*, *Stúdió 66*) szintén fekete-fehérek voltak, azokon mindössze egy redukált festőállvány jelent meg motívumként. A *Stúdió 67* plakátja a korábbiaknál komplexebb és közelebb áll a művész képzőművészeti tevékenységéhez, ám a fennmaradt plakáttervekhez képest visszafogottabbnak tekinthető. Jelenleg kilenc vázlatát ismerjük a plakátnak: mindegyik lényegesen sokrétűbb a megvalósult műnél. Van, amelyiken kézírásos motívumokkal, boríték kollázssal és absztrakt elemekkel kombinált színes kompozíció jelenik meg, van amelyiken a pollocki „dripping” technikát idéző lecsorgó felületek, van amelyiken érzékeny visszakapart, Pierre Soulages-t idéző absztrakt faktúra [175. kép]. Lakner a vázlatokon a képcsínálás módozataival, különböző képzőművészeti eljárásokkal kísérletezett. A boríték motívuma a művész későbbi levél-képeivel hozható asszociatív kapcsolatba, az absztrakt megoldások pedig a korai absztrakt festményekkel, illetve a szürnaturalista alkotások absztrakt részleteivel, felületi minőségeivel. Az absztrakt elemek mindemellett talán a *Stúdió 66*-on kiállított (és botrányos körülmények között kritizált), majd egy évvel később *Stúdió*-kiállításról eltávolított absztrakt művészek alkotásaira is utalhat. Feltehetően ezen asszociációk miatt valósulhatott meg a tervek közül a „legvisszafogottabb” változat.

A művészettörténeti referenciák visszatérnek Lakner könyvborító-tervein is, például a *Szenvedély arca* című könyv⁸⁴⁴ borítójához készült 1968-as vázlatokon, amelyeken Lakner a *Mona Lisát* helyezte a pop artot idéző diagonális sáv-struktúrába [179. kép] vagy keretezte be azt absztrakt színsávokkal. Picasso és Brassai alakját pedig „popos” raszterek közé transzponálta Lakner a *Beszélgetések Picassóval*, című kötet címlapján.⁸⁴⁵

A képzőművészet és az „alkalmazott művészet” 1974-ig szorosan összefonódik Lakner művészetében: az 1970-es években, amikor fotóalapú műveket is alkotott a

⁸⁴⁴ Halász Zoltán: *A szenvedély arca*, Corvina, Budapest, 1968

⁸⁴⁵ Brassai: *Beszélgetések Picassóval*, Corvina, Budapest, 1968

művész a kapcsolat a korábbinál is szorosabbá vált. Ezeket az összefüggéseket egy későbbi fejezetben mutatom be.

II.2.7. Exkurzus: köztéri alkotások, szobrászati művek

Nemcsak a borítótervek, plakátok és plakáttervek, illetve illusztrációk, hanem a művész nyilvános térbe készült művei is demonstrálják az „alkalmazott” és a „magas” művészet elválaszthatatlanságát az életműben. Korábban írtam Lakner első nyilvános megbízásáról, a Savoy étterembe készült falképről [52. kép]. Később, 1968 körül a művész szintén dekorációs céllal készített kompozíciót a budapesti Márka étterem⁸⁴⁶ részére [180. kép]. Ez a mű a plakátokhoz hasonló példája Lakner a pop arttal összefüggő festészeti tevékenysége és az alkalmazott művei közötti összefüggéseknek, a megsemmisült falkép egyúttal a művész Erdély Miklóshoz fűződő barátságának is sajátos „lenyomata”.

Korábban utaltam Erdély Miklós *Pop tanulmány* (1968 előtt) és *Montázs-éhség* (1966) című írásaira, amelyek feltehetően nem függetlenek Erdély a pop arttal és a montázzsal ezekben az években szintén elmélyülten foglalkozó Laknerhez fűződő szakmai és baráti kapcsolatától sem. Az építész végzettségű Erdély nemcsak írások formájában reflektált a pop art kortárs kérdéseire, hanem az általa megalkotott *fotómozaik* technikával készült alkotásai is szorosan összefüggenek a pop art kérdésével. Erdély éppúgy megélhetési célból alkotta meg fotómozaikjait, ahogy Lakner a plakátjait, ám a művek ebben az esetben is művészettörténeti (vagy legalábbis design-történeti) jelentőséggel is bírnak, ahogy Perneczky Géza fogalmazott a fotómozaikokról: „azzal, hogy [Erdély] annyira közel maradt a nyers fotó-előképekhez és a kommersz témákhoz, a fogyasztói cikkek világához nagyon hiteles módon tudta képviselni a Pop Artban szereplő konzumvilágot, és ezért ezek a művek sokkal közelebb maradtak a Pop Art nemzetközi vonalához, mint a provinciálisan elstilizált és affektált többi magyar Popkísérlet, amelyet viszont még ma is úgy tart nyilván a magyar művészettörténetírás, mint a hatvanas évek nemzetközi áramlatainak a sikeres követését”.⁸⁴⁷

⁸⁴⁶ Budapest V. kerület, Alkotmány u. 20.

⁸⁴⁷ Perneczky Géza elektronikus levele a Boros Gézának, 2004. július 6.; idézi: Boros Géza: Leletmentés. Erdély Miklós fotómozaikjai, *Artmagazin*, 2014/6, 36. (Boros Géza tanulmánya az eddigi legrészletesebb és legteljesebb összefoglalása az Erdély-életmű ezen szegmensének: 28–36.)

Erdély fotómozaikjai között külön csoportot képeznek azok a művek, amelyeket Erdély más képzőművészekkel (például Altorjai Sándorral, Hencze Tamással, Pauer Gyulával) együtt tervezett meg. Ezek közé tartozik a Laknerrel közösen alkotott fotómozaik is, amelyen Lakner László akkori felesége, Istvánffy Mária látható.⁸⁴⁸ A kompozíción a nőalak négyszer ismétlődik meg, a Lakner festményein is megjelenő, kronofotográfiákhoz hasonlatos, montázsszerű struktúrákat idéve. A mű sajátos találkozása Erdély és Lakner több ponton érintkező montázs- és pop art-értelmezésének, és mindemellett annak is fontos példája, hogy számos olyan – merészebb – megoldás, amely „magas művészeti” kontextusban nem jelenhetett volna meg nyilvános térben, dekorációként, „iparművészetként” megvalósíthatónak bizonyult, és ennyiben a neoavantgárd számos fontos alakja alkalmazott műformákként (plakátművészetként, tervezőgrafikai produkcióként, épületdekorációként, textilművészetként, iparművészetként) olyan kompozíciókat, műveket is bemutatott a szélesebb nyilvánosság előtt, ami „magas művészetként” nem jelenhetett volna meg nyilvános terekben.⁸⁴⁹

Lakner „alkalmazott” művészeti tevékenységének másik fontos területe a szobrászat volt. Szobrokat egy-két kivételtől eltekintve építészeti megbízásokból készített. Az építészeti megbízásokban döntő szerepe volt Makovecz Imrének, akivel Lakner kisgyerekkorától kezdve közeli barátságban volt, és ahogy az építész halálakor fogalmazott, „ez a barátság – az építészetről és a művészetéről vallott, *polárisan különböző nézeteink* ellenére – művekben manifesztálódott.”⁸⁵⁰ Az építészeti dekorációként megvalósult plasztikai műveken túl ennek a „manifesztációnak” példája a *Danae II.* (1968) [114. kép] című alkotás, amelyet Lakner Makovecz kérésére, a felkérésre egyfajta „válaszlevélként” festett.⁸⁵¹

⁸⁴⁸ Vö. Boros 2014, i.m., 32–33.

⁸⁴⁹ Ezúttal nem foglalkozom külön Lakner másik mozaikművével, amelyet a hévizi fürdő számára készített. Ezt a művet Lakner nem Erdéllyel közösen alkotta, nem fotóalapú alkotásról, hanem egy stilizált figurális csoportot ábrázoló kompozícióról van szó, a mű nagyjából egyidejű a Márka Étterembe készített, ám sajnos megsemmisült fotómozaikkal. (*Hévíz, Téli fürdő, mozaik*, 1967–68). A műről lásd: *Népszabadság*, 1967. szeptember 29., 9.; Képző- és Iparművészeti Lektorátus archívuma, MNG Adattár, L/4, „Lakner László és Scholz Erika, Hévíz gyógyfürdő” mappa.

⁸⁵⁰ Lakner László visszaemlékezése Makovecz Imrére, *Új Művészet*, 2011/10, 38.

⁸⁵¹ Lásd Makovecz visszaemlékezését: „Képet nem vettem soha senkitől. Igaz, hogy nekem a művészet mint dísz vagy mint tulajdonnem is mond semmit. Lehet, hogy indolensnek és ostobának hat, amit mondani fogok, de számomra a művészet élet, igaz barátság, időjárás, ünnep, baleset, tehát bármi csak nem élvezet. A művészet szükséges még akkor is, ha senkinek se kell- Így kellett nekem Laknertől egy kép. Levelet írtam, melyben leírtam, hogy miért és milyen kép kellene. Ez a levél persze példázat is akart lenni arról, hogy a szellemi érték világmetretű dekonjunktúrájában igenis van hely, ahol érték az érték. Álljon itt egy részlet a levélből és barátom válasza.” (A szöveg alatt Lakner festménye.) A szöveg közlésének helye: Frank János: *Makovecz Imre*, Corvina, Budapest, 1980, 21. Lakner a festményről úgy fogalmazott, hogy

Amit Lakner az „építészetről és a művészetéről vallott, *polráisan különböző nézeteinkként*” írt le, vonatkozhat a két művész valóban gyökeresen eltérő világ- és művészetszemléletére, ugyanakkor, az 1960-as évekbeli együttműködéseiket vizsgálva, vonatkozhat a pop arthoz fűződő eltérő viszonyulásukra is. Amikor Makovecz a „népi-urbánus vita” tarthatatlanságáról és meghaladásának fontosságáról nyilatkozott Frank Jánosnak 1977-ben, röviden a pop artra is utalt: „Népművészet van: pop art, giccs és megnevezhetetlen kategóriákkal illelhető emberi tevékenység formájában. Én is népművész vagyok – ha éppen ezt kell valakinek válaszolnom. És Hochkünstler vagyok, ha éppen a romantika kerülget.”⁸⁵² Makovecz értelmetlennek tartja a „népi” és az „urbánus”, a „magas” és az „alacsony” szembeállítását. Sajátosan oldja fel a kettősséget, amikor a pop artot egyfajta népművészetnek nevezi. Ebben a kontextusban a Lakner-művekkel díszített Makovecz-épületek a „népművészet” kétféle értelmezésének sajátos példáiként is leírhatók.

Sajátos egybeesés, hogy Erdély Miklós – aki szintén kapcsolatban állt Makovecz Imrével – a *Pop tanulmány* című (1968 előtti) írásában,⁸⁵³ amikor a hagyomány és a jelen közötti viszony szempontjából Erdély a „divat” fogalmát vizsgálja szintén összekapcsolja a pop artot a népművészet fogalmával. Erdély a szövegben azt állítja, hogy a pop art „divatos” (19. pont),⁸⁵⁴ s mint ilyen „internacionalista és népi” (23. pont),⁸⁵⁵ hiszen a „divatokat népművészeti rangra emeli” (24. pont),⁸⁵⁶ „a divatot mint az internacionális néplélek kifejeződését értékeli” (26. pont).⁸⁵⁷ A pop art „nem stílusváltozás, hanem a változás stílusa” (20. pont),⁸⁵⁸ írja a felgyorsuló folyamatokra, illetve a pop/popular és a „népi” kifejezések közötti kapcsolatra utalva.

Lakner pop arttal összefüggő plasztikái, amelyeket többnyire Makovecz rendelt meg ennek az „internacionalista és a népi” sajátos kettősségének a találkozásaként is leírható. Az első ilyen alkotás az albertfalvai mézüzem számára készített, 1965-ös relief

„Ez a kép relikvíája és igazmondó tükre barátságunknak. Ez a mi Dorian Gray-arcképünk.” (Szentesi 1991, i.m., 133.) – Lakner szintén említi Kéri Ádám – Makovecz tulajdonában, majd hagyatékában lévő – festményét, amely fotórealista módon ábrázolt egy kölni fotóautomatában készített közös fényképet Laknerről és Makoveczről, amely akkor készült amikor az építész Lakner meghívására 1976-ban Németországba utazott. Makovecz és Lakner barátságáról lásd még: Keserü Katalin: Szó és kép Makovecz Imre műhelyében (A művészet mint jelenlét), in: *Olvasható kép, látható szöveg*, Lakner Lajos szerk., Déri Múzeum, Debrecen, 2014, 123–136.

⁸⁵² Frank János: *Makovecz Imre*, 1980, i.m., 5.

⁸⁵³ Erdély Miklós: Pop tanulmány, in: Erdély Miklós: *Művészeti írások*, 1991, i.m., 23–36.

⁸⁵⁴ Erdély Miklós: Pop tanulmány 1991, i.m., 30.

⁸⁵⁵ Erdély Miklós: Pop tanulmány 1991, i.m., 33.

⁸⁵⁶ uo.

⁸⁵⁷ Erdély Miklós: Pop tanulmány 1991, i.m., 34.

⁸⁵⁸ Erdély Miklós: Pop tanulmány 1991, i.m., 30.

volt [181. kép].⁸⁵⁹ A téma (méhek) egyrészt remekül illeszkedett Makovecz Rudolf Steinerig⁸⁶⁰ visszavezethető antropozófiai érdeklődéséhez,⁸⁶¹ másrészt Lakner szinte absztrakt műkö reliefszerű formák között két stilizált méh volt látható, a pop art-hoz köthető szobrászati tendenciákkal is kapcsolatba hozható.⁸⁶² A formák többnyire tárgylenyomatokból álltak, a mű egésze Eduardo Paolozzi szobraival vethető össze.

Makovecz és Lakner együttműködésének következő eredménye a *Négy évszak* (1967-68) [182. kép] című, szintén reliefszerű plasztika volt, amelyet a sársopataki trinitárius rend kolostorából kialakított Borostyán Szálló és Étteremben helyeztek el, az éttermi részben a rendkívül nagy belmagasságú falra helyezve. Ahogy Makovecz visszaemlékezett, „Lakner László műanyag falidomborműve nagy technikai bravúrnak számított akkoriban, Konkoly Gyulával öntötték regényes körülmények között.”⁸⁶³ A műanyagból öntött, ám a felülfestés miatt fémszerű hatást keltő plasztika ebben az esetben is számos (az új realizmusra jellemző) direkt tárgy- és testlenyomatra épül, a kézlennyomat motívuma Lakner – a művel egyidejű – *Levél Barbarának* (1967) [112. kép] című alkotására applikáva is megjelenik.⁸⁶⁴ A *Négy évszak* egy klasszikus témát dolgoz fel (talán a kolostori refektórium miliójéhez is igazodva), a motívum ismétlésre épülő kompozíció Lakner korabeli applikációkkal gazdagított festményeit idézi (*Tanú*, 1966; *Engedelmesen*, 1966 [130. kép]).

Lakner korai időszakának legnagyobb szabású szobrászati vállalkozása⁸⁶⁵ a *Rózsa* (1969) [183. kép] volt, amelyet eredetileg igen előkelő helyen, a Halászbástya Étterem

⁸⁵⁹ Vö. Képző- és Iparművészeti Lektorátus archívuma, MNG Adattár, 101745/65 („Lakner László. Albertfalvi mézüzem” mappa); Lásd szintén Lakner visszaemlékezését, Szentesi 1991, i.m., 133. – itt Lakner említi, hogy művét néhány hónappal a kivitelezése után az igazgató leverette a falról, így megsemmisült. (Ennek az esetnek nincs nyoma a lektorátusi dokumentumok között.)

⁸⁶⁰ Rudolf Steiner: *Ember és világ - a szellem működése. A méhek lényéről. 15 előadás, Dornach 1923. november 8-december 22.*, Új Mani-fest, Budapest, 2007 (Maga Makovecz tekintette előképének Steinert. Vö. Frank János: *Makovecz Imre*, 1980, i.m., 3.)

⁸⁶¹ Hasonló steineri teóriák inspirálták Joseph Beuysot, akinek művészetében a méhek és a méz szintén fontos szimbólumként jelenik meg.

⁸⁶² A műnek több vázlata is fennmaradt: *Tanulmány / Mézüzem, Méhek Makovecznek*, 1961; *Relief-terv / „Mézüzem” / Makovecz épülete*, 1962 (az utólagos datálás a rajzokon feltehetően pontatlan.)

⁸⁶³ Frank János: *Makovecz Imre*, 1980, i.m., 19.

⁸⁶⁴ Hasonló kézzől készült öntvény jelenik meg – feltehetően ennek a kooperációnak tanulságaként – Konkoly több művén is. Pl. Konkoly Gyula: *Második világháború*, 1967, olaj, vászon, műgyanta, 125 × 92 cm; Konkoly Gyula: *Döntetlen*, 1968, olaj, vászon, műgyanta, 100 × 135 cm

⁸⁶⁵ Ezúttal nincs módomból kitérni Lakner összes dekorációs célú szobrászati alkotására. Például nem mutatom be a fából készült fát ábrázoló plasztikáját, amely a Dunakanyar Vendéglátóipari Vállalat gödöllői étterme számára készült 1970-71-ben. Vö. Képző- és Iparművészeti Lektorátus archívuma, MNG Adattár, L/III, „Dunakanyar Vendéglátóipari Vállalat Gödöllő” mappa

kerthelyiségében terveztek felállítani – a körplasztika eredetileg díszkút lett volna.⁸⁶⁶ A megbízás szintén összefüggött Makovecz Imrével, illetve munkatársával Kovách Istvánnal.⁸⁶⁷ A szobrot Lakner Melocco Miklóssal közösen vitelezte ki, a bronzöntvényt a GANZ Mávag öntödéjében készítették. A monumentális – közel három és fél méteres átmérőjű – mű Claes Oldenburg tárgynagyításokra épülő plasztikáit idézi. Szorosan összefügg Lakner *Rózsa*-festményeivel és tárgynagyításra épülő festészeti gyakorlatával. Szimptomatikus körülmény, hogy a szobor mint dekoráció (díszkút) lett volna felállítható (amely történetesen egy szellőzőnyílást takart volna el), ám technikai okokból erre nem kerülhetett sor időben. Később, 1977-ben, amikor újra felmerült a szobor felállításának a lehetősége, a Lektorátus illetékesei (Pusztai Gabriella, Csorba Géza) arra hivatkozva utasították el a mű felállítását, hogy Lakner elhagyta az országot („disszidált”), és ennek tükrében – ahogy fogalmaztak – „művének közterületen történő felállításához nem tudunk hozzájárulni”.⁸⁶⁸ A művet csak később, 1989-ben állították fel a XXII. kerületi Rózsakert lakótelep mellett. A jelenleg is ott álló, graffitikkal beborított, rossz állapotú alkotás – akárcsak a jelenleg is letakart, befalazott Savoy-beli secco – sajátos rekvizituma, mementója egy ellentmondásos korszaknak, és a Lakner-művek ambivalens recepciójának, amelyek ugyan megjelenhettek nyilvános tereken – jóllehet, a *Rózsa* esetén csak megkésve –, ugyanakkor mégis láthatatlanok maradtak, és napjainkban sem váltak láthatóvá, nem lettek a szó szoros és átvitt értelmében se letisztítva, felújítva, újraértelmezve. Ha a tervek szerint felállították volna a *Rózsa* szobrot 1969-ben, szinte egyedülálló módon jelenhetett volna meg a keleti blokk egyik fővárosának belvárosában, kitüntetett helyen egy a pop arttal szorosan összefüggő, monumentális alkotás. Sajnálatos, hogy a szobrot nem állították fel, így az sem derült ki, hogy milyen reakciók érkeztek volna rá. Lakner a *Dokumentum 69-70* című, a két Iparterv-kiállításhoz kapcsolódó kiadványban egy Budapest térképen jelölte meg a *Rózsa* tervezett helyét.⁸⁶⁹ Egy másik, konceptuális kollázson cigarettacsikkal égette ki a térképen a helyet (*A Rózsám helye Budapesten egy 68-as terv szerint*, 1969) talán a mű felállításának reménytelenségére

⁸⁶⁶ Lásd erről a Képző- és Iparművészeti Lektorátus 1969. április 18-án kelt határozatát. Képző- és Iparművészeti Lektorátus archívuma, MNG Adattár, L/III, „Lakner László – RÓZSA díszkút” mappa

⁸⁶⁷ Vö. Szentesi 1991, i.m., 133.; ugyanebben a projektben Jovánovics György is kapott jelentős megbízást, lásd erről visszaemlékezését: Váradi Júlia: A patafizikus második legjobb műve. Beszélgetés Jovánovics György szobrászművésszel, in: uő: *A szabadság foka*, Noran, Budapest, 2005, 15–16. (13–25.) (első közlés: *Magyar Narancs*, 1999. április 22.)

⁸⁶⁸ Pusztai Gabriella levele, kelt 1977. június 3-án, sorszáma: 3284/77/40; Csorba Géza levele, kelt 1977. október 29-én, sorszáma: 59956/77; Képző- és Iparművészeti Lektorátus archívuma, MNG Adattár, L/III, „Lakner László – RÓZSA díszkút” mappa

⁸⁶⁹ *Dokumentum 69-70*, Budapest, 1970, o.n.

utalva. Az a gesztus, hogy Lakner a katalógusban nem az elkészült mű reprodukcióját közölte,⁸⁷⁰ hanem egy térképen jelölte meg a helyét (a land art alkotások gyakran térképként közölt koncepcióit is megidézve), mintha azt nyomatékosítaná, hogy Lakner a *Rózsa* szoborra nem pusztán mint megvalósult tárgyra tekint (amely szobrászati tevékenységének mérföldköveként is értékelhető), hanem még inkább mint ideára, mintegy jelezve a művész konceptuális fordulatát. A következőkben ezt a konceptuális fordulatot kísérel meg bemutatni.

⁸⁷⁰ A gipszöntvényről 1969-ben fotósorozatot készített Gadányi György.

II.3. Kötél és identitás (esettanulmány)⁸⁷¹

II.3.1. Lakner László konceptuális fordulata

Mindössze néhány héttel első önálló kiállításának⁸⁷² megnyitása után, a második Iparterv kiállításon⁸⁷³ Lakner László egy a korábbi műveitől eltérő alkotással jelentkezett, amelyre számos progresszív művész is felfigyelt.⁸⁷⁴ Míg a Kulturális Kapcsolatok Intézetében rendezett kiállításán Lakner a pop art jellegzetes motívumait (szájakat, rózsákat) idéző festményeket állított ki, addig a második Iparterv kiállításon egy képtáblára applikált vastag hajókötelet és mellette egy azt ábrázoló, valósághűen megfestett, barnaszínű, lenyomatszerű festményt mutatott be (*Kötél/Identitás*, 1969) [184. kép]. A valós tárgy és a festett másolat egymás mellé rendelése, a hétköznapi tárgy (kötél) műalkotássá, ready-made-dé nyilvánítása a korszak konceptuális tendenciáival mutat rokonságot, Lakner László életművében konceptuális fordulatot jelez, a magyar művészettörténet korai konceptuális példái közé tartozik.

A következőkben megkísérlem Lakner László fordulatát kontextualizálni: a korszakváltás körülményeit és feltételezhető motivációit rekonstruálni, majd elhelyezni a művet a hatvanas évek végének – Lakner által nagy valószínűséggel ismert – nemzetközi művészeti tendenciái között. A fiatal művész és társai „horizontját”, a korszak nemzetközi progresszív irányzataira vonatkozó ismereteit és az információszerzés körülményeit is vizsgálom. A felmerülő párhuzamok segítségével a lakneri szemlélet sajátosságait is igyekszem leírni, melyek rávilágíthatnak a művész későbbi, hetvenes évekbeli konceptuális és fotórealista alkotásainak is néhány fontos aspektusára. Az összehasonlító vizsgálat során mindvégig szem előtt tartom Körner Éva figyelmeztetését, miszerint a felszínes formaelemzés téves eredményekhez vezethet: a „morfológiai közelítésmód már csak azért sem alkalmas a hazai történések megközelítésére, mert innen tekintve minden, ami nálunk történt, harmadrendű dolog. Laknert nem lehet megérteni a

⁸⁷¹ Ez a fejezet azonos című, 2013-as tanulmányom átdolgozott változata. Fehér Dávid: *Kötél és identitás* 2013, i.m., 311–327.

⁸⁷² Lakner László önálló kiállítása, Kulturális Kapcsolatok Intézete, Budapest, 1969 (megnyitás: 1969. szeptember 19).

⁸⁷³ Iparterv II., 1969, Iparterv irodaháza, Budapest (rendezte: Sinkovits Péter, megnyitás: 1969. október 24).

⁸⁷⁴ Vö. pl. Pauer Gyula nyilatkozatával Beke Lászlónak: „Végül is még nem volt sehol sem a Pszeudo, amikor Lakner kötelét már láttam, és a valódi kötél jelenléte és ennek lenyomata, ez éppen úgy kapcsolódik Jovánhoz, mint hozzám, sőt számomra ez nyilván tanulságos is volt.”, Vö. Beke László: „Kutató szobrásznak érzem magam...”. Beke László és Pauer Gyula beszélgetése 1970 novemberében, in: Szőke Annamária (szerk.): *Pauer*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005, 42. (19–37.)

pop-artból, a pszeudo [...] az akkori magyar állapotok alapkérdéseit fogalmazta meg.”⁸⁷⁵ Ugyan a „morfológia” kifejezés ebben az esetben nem tekinthető pontosnak, Körner nyilatkozata mégis előremutató. Amint erre a pop arttal összefüggésbe hozható Lakner-művek elemzésekor is utaltam, az olykor meglepő formai vagy motivikus hasonlóságok megtévesztőek lehetnek, hisz elfedhetik a lényegi eltéréseket. Az analógiák feltárásával a szándékom épp ezen eltérések leírása, árnyalása, és annak a kérdésnek a vizsgálata, hogy a korszak magyarországi avantgárdjának meghatározó alakjai miképp „transzformáltak” bizonyos „nyugatról” ismert megoldásokat, helyénvaló-e esetükben más kontextusban létrejött (stílus)fogalmak („pop art”, „konceptualizmus”) használata, adaptálása, mennyiben helytálló Körner Éva állítása, miszerint „nincsenek izmusok Magyarországon”.⁸⁷⁶ Lakner művét azonban nemcsak a nemzetközi tendenciák között, hanem a lakneri életművön belül is elhelyezem.

Úgy érzem, Lakner korszakos jelentőségű művének vizsgálata az életmű belső összefüggésein túlmutató, a hidegháborús korszak kelet-európai avantgárdjára vonatkozó általánosabb kérdésekhez is vezethet. A fejezet végén a kutatás néhány ilyen aspektusára is felhívom a figyelmet.

II.3.2. A második Iparterv kiállítás és a nyugati művészetre vonatkozó információszerzés kérdései

Az első és a második Iparterv kiállítást a nagyobb művészettörténeti összefoglalások korszakos jelentőségű eseményként említik. A kiállítások célkitűzését programadó szövegben foglalta össze azok fiatal rendezője, Sinkovits Péter. A korábbi fejezetekben részleteiben hivatkozott szöveget ezúttal teljes terjedelemben idézem: „E tizenegy fiatal művész kiállítása jelzi azokat a törekvéseket, amelyek a világ legjobb avantgárd irányzataihoz kapcsolódnak. Megkísérlik az együtt lépés kínzóan nehéz, de mindig eredményt-hozó feladatát magukra vállalni. Odakötődnek a pop-art, informel, új absztrakt, illuzionista absztrakt, absztrakt impresszionizmus gyűjtőnevekkel jelzett tendenciákhoz. Feladatuk nem csupán a megismert eredmények átvétele, nem epigonizmus, hanem személyes, indulatokkal töltött egyéni feldolgozás. Egységes

⁸⁷⁵ P. Szabó Ernő: Remekművek, légüres térben. Beszélgetés Körner Évával. *Új Művészet*, 91/7, 8. (4–10.)

⁸⁷⁶ Asztalos, Anik Cs. (Körner Éva) 1974, i.m., 105-111.

szemléletmód csak most van kialakulóban, ez a kiállítás kísérlet arra, hogy lehetőséget teremtsen a legfrissebb törekvések tisztázására.”⁸⁷⁷

Sinkovits mondatai pontosan jelzik a művészek és a rendező – általam a korábbi fejezetekben is idézett – szándékait, a nemzetközi trendekkel való „együtt lépés” feladatát, amely nem egyszerű átvételt, „epigonizmust”, hanem „egyéni feldolgozást” jelent. Az Iparterv kiállításokon szereplő művészek pontosan megfogalmazott és reflektált céljai közé tartozott, hogy a hivatalosan „támogatott” hazai közeg provincializmusával szemben olyan műveket hozzanak létre, amelyek értelmezhetők a legfrissebb nemzetközi művészeti diskurzus(ok) összefüggésrendszerében.

A szándékot jelzi, hogy az első Iparterv kiállítás rendezése az 1968-as kasseli *documenta* mintáját követte. Az 1969-es kiállítás hangsúlyai megváltoztak, s a változás összefüggésbe hozható egy másik rendkívüli jelentőséggel bíró nyugat-európai kiállítás hírével. Ez a tárlat a Harald Szeemann által a berni Kunsthallében rendezett, majd Londonban is bemutatott *When Attitudes Become Form* volt [185. kép],⁸⁷⁸ amelynek katalógusát az „iparterves” művészek ismerték, nagy valószínűséggel többen birtokolták is.⁸⁷⁹ Szeemann kiállítását gyakran említik a konceptualizmus európai térhódítását jelző korszakos eseményként.⁸⁸⁰ Ennek megfelelően a második Iparterv-kiállításon bemutatott művek közül Lakner alkotása mellett több kiállított mű – így Konkoly Gyula *Emlékműve*

⁸⁷⁷ Sinkovits 1968, o. n.

⁸⁷⁸ *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969. március 22. – április 27. (Rendezte: Harald Szeemann)

⁸⁷⁹ Lakner visszaemlékezése szerint Konkoly birtokában volt egy példány ebből a katalógusból. (Lakner László szóbeli közlése, 2009 – feltehetően Erdély Miklósnak is volt belőle példánya (Szőke Annamára közlése); Sinkovits Péter visszaemlékezése szerint a kiállítás hírét (és valószínűleg katalógusát) Perneczky Géza hozta: „A koncept művészet 1969-ben jelent meg Magyarországon, közvetlenül azután, hogy Harald Szeemann a berni Kunsthallében megrendezte az évtized talán legfontosabb kiállítását: a *When attitudes become form* (Amikor az attitűd formává változik). A különleges és mindenkit felkavaró tárlat hírét Perneczky Géza hozta Bernből, ahol a műfaj ma már olyan klasszikusai állítottak ki, mint Joseph Beuys, Jan Dibbets, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Walter de Maria, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Denis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Pistoletto, Robert Smithson stb. A tárlat híre mindenkit felkavart, s természetesen az akkor legprogresszívebbnek számító Iparterv csoport tagjait is.” (vö. Sinkovits Péter: *Be van fejezve a nagy mű, igen ...* Kortárs Magyar Művészeti Lexikon, *Új Művészet*, elérhető: <http://www.c3.hu/~encipubl/konyvek/muvlex.htm>; utolsó letöltés: 2013.03.08.); a Harald Szeemann-féle kiállítás magyarok általi befogadásához lásd még Perneczky Géza visszaemlékezését a *Nézetek* című filmben (1985, rendezte: Maurer Dóra – Beke László); BBS Archívum, Műcsarnok, Budapest.

⁸⁸⁰ Vö. pl. Tony Godfrey: *Conceptual Art*, Phaidon, London 1998, 201. skk.; Paul Wood: *Conceptual Art*, Tate, London 2002, 45.; A *When Attitudes Become Form* történetéhez és rekonstrukciójához lásd: Christian Rattemeyer (et al.) *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form', 1969* (Exhibition Histories). Afterall Books, London, 2010, 130–265.; *When Attitudes Become Form*, Germano Celant ed., kat. Fondazione Prada, Milano, 2013

(1969)⁸⁸¹ vagy Szentjóby Tamás *Háromszemélyes hordozható lövészárók* (1969)⁸⁸² című alkotása – közel állt a konceptualizmus szemléletéhez.

Amennyiben elfogadjuk Sinkovits Péter korábban idézett megállapítását, miszerint az Iparterv művészeinek fontos célkitűzései közé tartozott a nemzetközi trendekkel való „lépéstartás”, szintén fontos kérdéssé válhat, hogy milyen csatornákon keresztül juthattak információhoz a vasfüggönyön túli művészetről. A hatvanas-hetvenes években a művészek ritkán juthattak el személyesen „nyugati” területekre, így forrásaik az utazásokon s társaik élménybeszámolóin túl igen csekélyek voltak. Ahogy erről Pernecky Géza ír az Iparterv generációról szóló visszaemlékezésében: „Azt hiszem, nem vetem el a sulykot, ha azt mondom, hogy az Iparterv művészei a mester-iskolájukat tulajdonképpen a Váci-utcai idegen nyelvű könyvesboltban végezték, mert a tájékozódásukhoz szükséges könyvek és katalógusok akkoriban egyedül ott voltak nálunk kaphatók. Lakner volt e téren az éllovas, és szinte kihívó volt, ahogyan forszírozta a versenyt, hogy ki tud meg először valami igazán fontosat és döntő jelentőségűt a nyugati »szcénéből«, ki alkalmazza aztán azt a műtermében is – legyen az technikai vonatkozású újítás vagy valami szemléleti jellegű dolog. De még így is előfordult, hogy egy-egy napon Konkoly vagy Jovánovics valami frissebbet festett vagy szobrott, illetve »art-poverozott«. Ez így előadva nagyon csúnyán hangzik, de e mögött a magatartás mögött egyszerűen az tény állott, hogy New York a hatvanas években olyan radikális erővel és szuggesztivitással vette át Párizstól a stafétabotot, hogy akit csak egy csöppet is érdekelt még, hogy mi történik a világban, az tényleg kényszerítve volt arra, hogy naponta frissítse fel az információit. Olyan volt ez, mint valami börze. Érthető hát, hogy a művészek, akik egyáltalán még számítani igyekeztek, sehol Európában nem engedhették meg maguknak, hogy ne forgassák a New York-i katalógusokat.”⁸⁸³

Pernecky leírásából kiderül, milyen jelentőséggel bírt a korszakban egy-egy nyugati műalkotásra, újításra vonatkozó információ. Mindez nemcsak a hátráltatott információáramlással, a politikai szituációval, hanem a gyorsan változó művészetfogalommal és a trendek váltakozásának „felgyorsulásával” is összefüggésben

⁸⁸¹ Konkoly Gyula: *Emlékmű*, 1969, jég, géz, hipermangán (megsemmisült); a mű szerepel Tony Godfrey konceptualizmusról szóló összefoglaló kötetében is: Godfrey 1998, i.m., 267.; a mű értelmezéséhez lásd: Székely Katalin 2008, i.m., 37. skk.

⁸⁸² Szentjóby Tamás: *Háromszemélyes hordozható lövészárók*, 1969, fa, nád, géz, alumínium 93 × 180 × 60cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (ltsz. MM.93.43).

⁸⁸³ Pernecky Géza: Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon. *Balkon*, 1996/1., 1996/2., elérhető: <http://www.c3.hu/~pernecky/articles/-IPARTRV.html>, utolsó letöltés: 2013.03.08.

volt. Lakner rendkívül fontosnak tartotta a legfrissebb irányzatok megismerését. A kérdést a művészetében is tematizálta: *Jövendölés művészet – Hommage à Kopernikusz* (1971) [263. kép] című konceptuális művén egy csillagászati távcsőbe tekint, mintegy a jövő művészetét fürkészve.⁸⁸⁴ A távcsőből távoli, elérhetetlen területeket szemlél, mintegy utalva a magyarországi szintér izoláltságára is.

Az Idegen nyelvű Könyvesbolt kiadványai mellett szintén fontosak voltak az Országos Idegennyelvű Könyvtár és a különféle követségi könyvtárak. A korszak progresszív művészei közül többen is postai úton, személyes kapcsolatfelvétel által szereztek közvetlen információkat.⁸⁸⁵ Ezen túl rendkívüli szereppel bírt a Fészek Művészklub könyvtára, amelyet Molnár Éva vezetett.⁸⁸⁶ A könyvtárba számos aktuális művészeti folyóirat járt, többek között az *Art in America*, a *Cimaise*, a *L'Oeil*, a *Quadrum*, a *Studio International*, az *Opus International*,⁸⁸⁷ s ezeken túl fontos művészeti könyvek is hozzáférhetők voltak. A megrendelt folyóiratok és könyvek listáját Molnár Éva Lakner Lászlóval konzultálva állította össze. Az Iparterv kiállítások művészei közül sokan (így Bak Imre, Nádler István, Tót Endre, Jovánovics György, Konkoly Gyula, Lakner László⁸⁸⁸) rendszeresen látogatták a könyvtárat, ahol számos pop art-hoz és konceptualizmushoz köthető művész alkotásainak reprodukcióival találkozhattak, s így viszonylag sok ismerettel rendelkeztek a nyugati művészeti szinterről. Ezek az ismeretek azonban töredékesek voltak, továbbá szinte semmit sem láttak eredetiben. Szintén fontos körülmény, hogy a legtöbben – gyakran nyelvi hiányosságok miatt – a szövegeket alig olvasták, szinte kizárólag a reprodukciókkal foglalkoztak, s a művekről csupán részinformációkkal rendelkeztek (mindez gyakran termékeny félreértésekhez is vezetett).

A Fészek Könyvtár folyóiratanyagának tanulmányozása által rekonstruálható az odajáró „iparterves” művészek ismereteinek egy része, s ezáltal az alkotófolyamat egyik

⁸⁸⁴ A művész saját elképzelése. (Lakner László szóbeli közlése, Berlin, 2009).

⁸⁸⁵ Például Attalai Gábor, Bak Imre, Tót Endre. Az információszerzés kérdéséhez lásd a hatvanas-hetvenes években Jasper Johnsszal, Robert Indianával, Joseph Beuysszal és Christóval is levelező Attalai Gábor visszaemlékezését. Fehér Dávid: „Nem hiszek a túl direkt dolgokban...”. Beszélgetés Attalai Gáborral, *Arts Hungarica*, 2011/3, 117–118.

⁸⁸⁶ Ahogy erre Konkoly Gyula emlékezik: „A hatvanas években – megtudandó, mi van a művészettel – ki lehetett menni, háromévente egyszer, vagy be-ki az illetett követségek könyvtárába. A hatvanas években a belügy minden ki-be, be-ki ügyet lefotózott. A hatvanas években Molnár Éva megrendelte nekünk az összes nyugati képzőművészeti folyóiratot, ezúton a belügynek csak egyszer kellett Molnár Évát lefotóznia – a belügy jó sok filmet megspórolt – mi pedig a Fészek könyvtárában laktunk, Molnár Éva nővérünk és anyánk lett. Ha nincs Molnár Éva, nincsenek hatvanas évek!” A Konkoly Gyula konceptuális műveiből [1969-70-es „etikai műveiből”] a Fészek Galériában rendezett kiállítás meghívóján. Konkoly Gyula, Budapest, 1991. szeptember 23.

⁸⁸⁷ Fontos jeleznem, hogy a lista nem teljes, a Fészek Művészklub könyvtárának feldolgozása külön kutatás tárgyát képezheti.

⁸⁸⁸ Fehér Dávid beszélgetése Molnár Évával, Budapest, 2010.

szakasza. Kimutatható válik, melyek voltak azok a tendenciák, amelyekhez kapcsolódni szándékoztak, ugyanakkor a kapcsolódás szándékán túl fontos hangsúlyozni az eltéréseket is. A következőkben a Lakner számára minden bizonnyal hozzáférhető művészeti kiadványok, és a készülő Lakner oeuvre-katalógus alapján megkísérlem rekonstruálni az *Identitás (Kötél)* összefüggésrendszerét.

II.3.3. Lakner „Identitása”

Lakner művének központi motívuma, a vastag hajókötél gyakran tér vissza a korszak minimal art-hoz köthető alkotásain. A második Iparterv kiállítás szempontjából meghatározó *When Attitudes Become Form* katalógusában két ilyen mű reprodukciója is megjelent: Bernd Lohaus *Tempel* (1967)⁸⁸⁹ [186. kép] című alkotásáé, illetve Barry Flanagan *2 Space Rope Sculpture*-jéé (1967) [187. kép].⁸⁹⁰ Flangan művészetének ekkoriban visszatérő motívuma a vastag kötél (gondoljunk *4 casb 2* [188. kép] vagy *Rope Bag* című, szintén 1967-es alkotásaira⁸⁹¹). A kötél mint médium és motívum megjelenik Claes Oldenburgnál is,⁸⁹² ám még gyakrabban Robert Morris művein (pl. *Untitled Sculpture*, 1963⁸⁹³ [190. kép]), a kelet-európai példák közül nagy jelentőséggel bírtak Magdalena Abakanowicz kötél installációi.⁸⁹⁴ Lakner tehát egy az időszak nemzetközi művészeti kiállításain, illetve a Budapesten is hozzáférhető művészeti folyóiratokban és kiadványokban gyakran szereplő motívumot alkalmazott. Az *Identitás* beilleszthető lehet a korszak fontos kötél-művei közé.

Amennyiben Lakner akkori „horizontját” kíséreljük meg rekonstruálni, a kötél médiumához egy másik tendenciát is társíthatunk: ez a christói „csomagolásművészet”, amelyet egészen Man Ray (esetleg Marcel Duchamp) kötelet tematizáló objektjeiig is visszavezethetünk, a megkötözött *Venus Restaurée*-ig (1936) [192. kép],⁸⁹⁵ illetve az

⁸⁸⁹ Bernd Lohaus: *Tempel*, 1967, kötél fa, 400 × 280 cm, reprodukálva: *When Attitudes Become Form. Live in your head. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, kat. Kunsthalle Bern, 1969, o. n.

⁸⁹⁰ Barry Flanagan: *2 Space Rope Sculpture*, 1967, 20 m × 15 cm, reprodukálva: Szeemann, Harald (szerk.) 1969. *When Attitudes Become Form. Live in your head. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*. kiáll. kat. Kunsthalle Bern, o. n.

⁸⁹¹ Barry Flanagan: *4 casb 2*, 1967; Barry Flanagan: *Rope Bag*, 1967 mindkét mű reprodukálva: *Studio Internaional*, Sept. 1967, 98–99. o.

⁸⁹² Claes Oldenburg: *Rope Garden*, 1969, reprodukálva: *Art in America*, Jan. 1970 (ugyan a reprodukálás dátuma későbbi, mint Lakner műve, a példa érzékelteti a motívum elterjedtségét).

⁸⁹³ Robert Morris: *Untitled Sculpture*, fa, kötél, 13.7 × 40 × 8.9 cm, 1963, reprodukálva: John Russell – Suzie Gablik: *Pop Art redefined*. Thames and Hudson, London, 1969, 29. kép (a kötet hozzáférhető volt a Fészek Könyvtárban, továbbá Lakner László is rendelkezett belőle egy példánnyal).

⁸⁹⁴ Pl. Magdalena Abakanowicz: *Kötél installáció* (megvalósítva: Edinburgh Cathedral, 1972).

⁸⁹⁵ Man Ray: *Venus Restaurée*, 1936, gelatin silver print, 165 × 114 mm, J. Paul Getty Museum, California.

Isidore Ducasse rejtélye (1920)⁸⁹⁶ [194. kép] című objektig. Man Ray művei Laknert már a hatvanas évek végén is foglalkoztathatták, 1971-ben készített egy a *Venus Restaurée*-t idéző konceptuális fényképet (*Kötés I.*, 1971 [191. kép]), amelyet a *Még kér a nép* filmplakát alapmotívumaként is felhasznált. *Isidore Ducasse* alakja művészetének ugyan csak később vált gyakran idézett motívumává, a választás feltehetően a szürrealista-dadaista művészet iránti fiatalkori érdeklődésére vezethető vissza.⁸⁹⁷ Lakner *Oidipus* című 1966-ra datálható kollázsa [193. kép], amely az *Identitás* előzményei közé sorolható, ebbe az összefüggésrendszerbe helyezhető. A mű központi motívuma, az összekötözött csomag Christo objektjeire emlékeztet [195. kép],⁸⁹⁸ az enigmatikus, freudi asszociációkat keltő „*Oidipus*” felirat azonban a szürrealista művek problematikáját is megidézi. A megkötözés szublimáltan erotikus tartalmakra is utalhat, amelyek Lakner művészetében később olyan műveken tértek vissza, mint *A vezetett (Leaded Art)* (1971) [196. kép] vagy a *Kötés II.* (1970-71) [197. kép].⁸⁹⁹

Lakner *Kötele* azonban nem pusztán a hatvanas évek kötél-műveivel és a „csomagolásművészet” christói vagy szürrealista példáival hozható összefüggésbe, hanem a művész a korábbi fejezetekben bemutatott kötél-ábrázolásaival is. Már az *Aranybogár* (1959) [57. kép] című korai festményén kötélről lelógatott tárgyak láthatók. Az 1963-64-es *Halott az utcán* című festményére kötelet applikált [74. kép], kötéllel összekötözött alakok jelentek meg a *Forradalmárok kivégzésén* (1965) [118. kép], a *Saigon. A saigoni buddhista szerzetesek tiltakozásán* (1965) [117. kép], a *Felhő és fogoly* (1967) [119. kép] című festményen, Krisztus is kötéllel van megkötözve a *Rembrandt-tanulmány Che Guevarávalon* (1967) [122. kép], és ott van két 1969-es művön, a *Kenyéren* és az *Amerigo Tot plakáton* is, az egész könyv-sorozatot indító *Az én Lukács könyvem* (1970) [326. kép] előzményein. A kötél Lakner hetvenes évekbeli konceptuális munkásságának egyik kulcsmotívuma (1970-ben festett egy további kötél-képet (*Kötél. Schéma de Principe*, 1970 [200. kép]), illetve készített egy kötél szobrot is (*Kötél- emlékmű*, 1970), a felkötözött könyvek festmény- és objekt-sorozata egészen a hetvenes

⁸⁹⁶ Man Ray: *Isidore Ducasse rejtélye*, 1920, objekt (megsemmisült, újból kivitelezve 1971), fényképe reprodukálva: Lippard 1966, 165. kép, 180. o. (A kötet megvolt a Fészek Könyvtárban, továbbá Lakner László is birtokolt egy példányt a könyv 1967-es kiadásából; szintén figyelemreméltó, hogy Lippard a May Ray művével szemközt oldalán Christo egyik becsomagolt objektjét közli.)

⁸⁹⁷ Lakner szürnaturalista korszakának legfontosabb hivatkozási pontja a szürrealizmus, a szürrealista irodalom és képzőművészet rendkívüli módon foglalkoztatta, erre utalhat, hogy 1969-es önálló kiállításának katalógusában megjelent André Breton *Nadja* című kötetének borítója.

⁸⁹⁸ A rembrandti olajzöld tónusok és a festői textillenymat pedig Lakner Rembrandt-parafrazisait is idézik.

⁸⁹⁹ Lakner László: *Kötés II. (Új kötés. Saját kezem megkötözve)*, 1971, offsetnyomat, 150 × 190 mm, a művész tulajdona; a megkötözésnek ezek az aspektusai térnek vissza Lakner *S/M* sorozatán is az 1980-as évek első éveiben.

évek közepéig meghatározó az életműben). A *Kötél/Identitás* egyszerre kapcsolódik Lakner korábbi művészetéhez és a hatvanas évek egyik az egyetemes művészetben is gyakran alkalmazott motívumához, mintha Lakner korábbi kötél-ábrázolásait gondolná tovább egy aktuális trendre is reflektálva.

Az *Identitás* azonban markánsan eltér Barry Flanagan⁹⁰⁰ vagy Robert Morris hajókötelet alkalmazó environmentjeitől. A kötél motívuma ugyanis Lakner művészetében a leggyakrabban politikai tárgyú „proteszt-képeken” jelent meg, s összekapcsolódott vele a rabság, a megkötözöttség képzete. A mű lehetséges politikai olvasatát erősítette az eredeti kontextus, az Iparterv kiállításon bemutatott műtárgyak. A lehetséges politikai olvasatra evidenciaként utalt az Iparterv kiállítások rendezője, Sinkovits Péter a párizsi Magyar Intézetben rendezett *Groupe Iparterv – Le Progrés de l’illusion*⁹⁰¹ című kiállítás kapcsán: „...mélán hiányzott [Lakner László] a Szombathelyi Képtárban őrzött *Identitás I. Kötél és lenyomat* című műve, amely politikai attitűdjével és tematikájával jól kapcsolódott volna Konkoly Gyula vérző jegéhez és Szentjóby Tamás *Háromszemélyes hordozható lövészárk* című munkájához is. De jelentőségét nem ez adja, hanem az alkotás konceptuális szellemisége. »A valóság és annak mása« koncepció érzékletes megfogalmazása.”⁹⁰²

Konkoly Gyula október 24-én (!) működésbe hozott vérző *Emlékműve* (1969), Szentjóby Tamás *Háromszemélyes hordozható lövészárk* (1969) vagy Jovánovics György *Fekvő (Baj)* (1969)⁹⁰³ című szobra olyan kontextust jelentett, amelyben a befogadó érzékenyebbé válhatott – az olykor nagyon áttételes – politikai utalásokra.⁹⁰⁴

Erre utal Baranyay András visszaemlékezése a kiállítás bezáratásának körülményeiről: „Megtiltotta az igazgató, hogy ott maradjunk, de ez nem azt jelenti, hogy politikai okból tiltották be. Én ennek szemtanúja voltam: az utolsó megnyitónk előtt Konkoly Gyula behozott egy Jéggyárban vett jéghasábot. Otthon beszórta egy fehér porral, ami, ha vízzel keveredik, vörösre festi a vizet. Ezt az egészet gézzel vastagon

⁹⁰⁰ Barry Flanagan – saját nyilatkozata szerint – az „általános vizuális konfigurációk” foglalkoztatták köteles művein, a tér és a plasztika viszonyait vizsgálta: Lakner ezzel szemben képelméleti, ontológiai és áttételesen politikai kérdésekre is reflektált. Flanagan nyilatkozatát és kötél-műveinek kontextusát ld. Wallis 2011, 43. skk.

⁹⁰¹ *Groupe Iparterv – Le Progrés de l’illusion 1968-1969*, Institut Hongrois, Párizs, 2010. április 15. – július 10. (kurátor: Kolozsváry Marianna).

⁹⁰² Sinkovits Péter: Avantgárd hunok Párizsban I. Iparterv-változat. *Új Művészet*, 2010/7, 7. (4–7.)

⁹⁰³ Jovánovics György: *Fekvő (Baj)*, 1969, gipsz, fa, lakkvász, fém, 68 × 250 × 120 cm, a figura magassága 180 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár.

⁹⁰⁴ Jovánovics plasztikájának lehetséges politikai olvasatára a pályatárs Erdély Miklós is utalt *Önlehallgatás* című szövegében: „Politikai gipszágyon fekszem. (A gipsz én vagyok, az ágy vörös.)” Vö. Erdély 1991, i.m., 5.

betekerve hozta be, és egy padlóra terített, nagy nejlonfóliára tette. Olvadáskor olyannak kellett volna látszania, mint egy testrésztől átvérzett kötésnek, de szegény annyira bebugyolálta, hogy a jég nem kezdett el olvadni a megnyitóra. Ez péntek délután történt. Mivel szombat-vasárnap az épület zárva volt, a kiállítás hétfő délelőtt nyitott ki újra, az IPARTERV-es dolgozók is akkor jöttek megnézni. Akkorra a jéghasáb annyira elolvadt, hogy teljesen átvérzett a gézkötés, és ez a vörös lé szétfolyt a padlón, mert a fólia egy helyen lyukas volt. Rémes volt, mindenki föl volt háborodva, mi ez a fürtelem. Major Jancsival ketten voltunk teremőrök, ültünk és hallgattunk. Lakner kiállított egy megfestett kötelet, mellette egy valódi kötél, a dolgozók ezen is fölháborodtak. Hol egy vendégkönyv?! Vendégkönyv nem volt, valaki elszaladt, és hozott egy füzetet, abba írkáltak, »Erre a kötélre akasszátok fel magatokat!« meg »Azt a gézt inkább Vietnamba kellett volna elküldeni!« Mintha a Rákosi-rendszerben lettünk volna, pedig 69 volt. A gondnoknő két fűtővel kidobatta a gázbe kötött jeget a szemétkébe, látszott, hogy a helyén tényleg átázott a padló, fölrohant az igazgatóhoz, aztán visszajött, hogy az igazgató azt üzeni, azonnal szedjünk le minden képet, és tűnjünk el. De mindennek nem volt politikai oka.”⁹⁰⁵

Baranyay visszaemlékezése több szempontból is szimptomatikus: egyrészt utal arra, hogy a kiállítás bezáratásának nem politikai, hanem inkább gyakorlati okai voltak, ám mindemellett az Iparterv – a kortárs művészethez nem értő – dolgozóinak a reakciói politikaiak voltak, a számukra nehezen értelmezhető művekben politikai üzeneteket fedeztek fel. Konkoly művét Vietnammal hozták összefüggésbe, Lakner alkotásában pedig felfedezték az akasztófa és a kivégzés asszociációjának a lehetőségét, annak ellenére, hogy a mű nem az akasztófákon alkalmazott kötelet, hanem vastag hajókötelet ábrázolt.

A művészettel nem foglalkozó emberek azonnali reakciói is arra utalnak, hogy Lakner László *Kötele* is hordozhatott (burkolt) politikai utalásokat. A kötél kínzóeszközzé válhat, amely – Lakner egy korábbi művét idézve – *engedelmességre* kényszerít. Gondoljunk Lakner *Leaded-art* (1971) [196. kép] című, body arttal rokon, konceptuális fényképére, amelyen a művész orrára egy fémgyűrűt erősítettek, amihez egy

⁹⁰⁵ Bacskai Sándor: Képzőművészeti technikaként kezelem a fotót. Beszélgetés Baranyay András képzőművésszel, *Fotóművészet*, 2004/3-4, elérhető: http://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200434/kepzu-muveszeti-technikakent-kezelem-a-fotot (utolsó letöltés: 2018. 04. 22.)

vastag hajókötél kapcsolódik. A kötélen ebben az esetben a fegyelmezés eszközeként jelenik meg, amelynek segítségével a *haszonállat* szerepébe kerülő kiszolgáltatott művészt az „orránál fogva vezetik”. A vezetett, irányított művészet (ön)ironikus ábrázolása az általános társadalmi viszonyokra is vonatkoztatható, visszavezethet az *Engedelmesen* (1966) [130. kép] című festmény problematikájához. Lakner egy másik, 1970-es alkotásán (*Ich – Er* [variáció az *Önarckép önkioldóval*hoz], 1970 [198. kép]) a kötélen és az akasztófa asszociációja is megjelenik: a művész az *Önarckép önkioldóval* (1970) [205. kép] című festményének előképeként felhasznált fotók egyikét montírozza egy fenyegetően feketébe burkolózó felületre, mintha lebegne az űrben. A mű a korábbi Lakner-festményeket idéző kettőskép: a kompozíció bal oldalán lévő („ich” [én] feliratú) önarcképnek megfelel egy másik egy másik („er” [ő] feliratú) képmező a jobb oldalon, amelyre Lakner ugyanezen háttér elé egy fára akasztott ember fényképét montírozza. A két képmezőt (az „én”-t és az „ő”-t) Lakner megfelelteti egymásnak, saját meztelen alakját mintegy azonosítja a kivégzett férfi meztelen alakjával. A jobb képmezőn olvasható kézzel írt szöveg arra utal, hogy a vékony kötélen, amelyen a férfi lóg, körbeéri a földet („measures of the cord: width: 2 cm length: 39982000 m it goes round the earth”). A két képtábla között egy fénykép is megjelenik egy hurkolt kötélről (a motívum Lakner 1970-es években alkotott trompe l’oeil rajzain is rendszeresen visszatér). Lakner kísérteties műve olyan alkotásokra enged asszociálni, mint Robert Enrico – Ambroise Bierce elbeszélése nyomán forgatott – *Bagoly folyó* (*La Rivière du hibou*, 1962) című nagyhatású rövidfilmje, amely egy kivégzés előtt álló férfi utolsó pillanatát mutatja be.⁹⁰⁶ A kötélnél fenyegető képzetek tapadnak Lakner művészetében, s ezek az *Kötél/Identitás* című alkotás olvasatát is befolyásolhatják.

A kötélen-motívum ilyen értelmezését erősítheti a művész egyik munkajegyzete, amelyen egy orosz közmondást írt fel a mű ceruzavázlata mellé: „Ez a kezdete annak a végnek, amellyel véget ér a kezdet”. A kezdet és a vég, a végtelen és a véges, a pusztulás és az újjászületés sajátos korrelációjára utal Lakner, amely a *Kötél* legfeljebb asszociatív kapcsolatba hozható. Az egymást kiegészítő ellentétek egységére vonatkozó gondolat a zen filozófiával rokonítható, amelyre Lakner gyakran hivatkozik ekkori

⁹⁰⁶ A film Lakner visszaemlékezése szerint nagy hatást gyakorolt rá. A művész szóbeli közlése. Nota bene, Ambroise Bierce *Bagoly-folyó* című kötetének magyar kiadású címlapján egy Lakneréhez hasonlóan hurkolódó kötélen jelenik meg. Vö. Ambroise Bierce: *Bagoly-folyó*, 1968, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1968 (Ugyancsak Robert Enrico filmje inspirálta Méhes László *Célpont* (1971) című alkotását is. Vö. Fehér Dávid: *Méhes*, 2016, i.m., 16.)

műveivel – főképp a *Rózsa*- és *Száj*-sorozatokkal – kapcsolatban.⁹⁰⁷ A *Kötél* esetében a „kezdet” és a „vég” talán összefüggésbe hozható az eredet, a modell és az eredmény, a másolat, a leképzés, a végső mű viszonyával. A kötél-tárgy és a kötél-festmény kiegészítik, kölcsönösen „értelmezik” egymást. Felmerülhet azonban egy másik összefüggés is. Amint a csukott *Száj*akat ábrázoló festmények kapcsán Lakner egyszerre utal a zen filozófiában fontos ürességre, csöndre és a politikai szituációból adódó kényszerű hallgatásra, úgy a *Kötél* sem pusztán egy kétpólusú egység érzéki megjelenítése, hanem áttételes, fenyegető utalásokat is hordozhat. A kötél összekapcsolódik a pusztulás képzetével, amely ráadásul egy orosz (!)⁹⁰⁸ közmondásban fogalmazódik meg. A függőleges irányú, „lógó” kötél a nézőben olyan asszociációkat válhat ki, mint Lakner 1972-es *Önleíró objektje* [199. kép],⁹⁰⁹ amelyen a felirat szabad vershez hasonló sorai – „üveglapon / lógva / árnyékot vetve” – egy abszurd, fenyegető helyzetet írnak le.

Lakner röviddel az *Identitás* után festett egy másik kötelet ábrázoló festményt is (*Kötél. Schéma de Principe*, 1970 [200. kép]): a központi motívum, a hurkolódó kötél a kompozíció jobb felső sarkában kisméretben is megjelenik a „schéma de principe” felirattal (ugyanazt a kompozíciós sémát és feliratot ismétli az *Egy zsák mag* [1970] című festményen is). Az „elv sémája” – a művész visszaemlékezése szerint – a nagyítás, a transzformáció eljárására utal. Míg az *Identitás* esetén a modell azonos méretű másolatként, a *Schéma de Principe*-en felnagyított másolatként ismétlődik. A másolás, nagyítás mint – Antonioni nagyhatású filmjében, a *Nagyításban* (1966) is megjelenő – képelméleti problematika éppúgy foglalkoztatta Laknert, mint a kötél anyagszerűsége, a különféle anyagi minőségek leképezésének kérdése. A hurkolódó kötél ugyanakkor a „kezdet” és a „vég” korábban idézett kérdéséhez is visszavezet: a hurokból képzett csomó

⁹⁰⁷ Lakner nyilatkozatát idézi Brendel 2000, i.m., 54.: „A Rózsa- és a Száj-témával évek óta erősödő rajongásomnak a buddhizmusért állítottam emlékművet”. (Brendel szövegének előző mondata konkretizálja, hogy kifejezetten a Zen Buddhizmusról van szó; a Száj-sorozat központi motívuma, a csukott száj lehetséges politikai konnotációira Lakner személyes beszélgetéseink során utalt.)

⁹⁰⁸ Lakner az 1960-as évek végén, más művein konkrétan idézi az orosz történelmet és kultúrát. A *Kötél*lel egy időben, 1969-ben festette *Doszvidányijá* című alkotását (1969, olaj, vászon, 150 × 200 cm, lappang), melyen orosz vöröskatonák jelennek meg egy 1919-es fénykép nyomán: a „doszvidányijá” felirat okán a festmény a történelmi olvasat mellett az orosz elnyomásra utaló, aktuális, politikai jelentéseket is hordozott. Ugyan veszélyes lenne túlzott jelentőséget tulajdonítani a művész munkajegyzetének, a vázlat mellett lejegyzett asszociáció érzékeltet valamit az alkotófolyamat során felmerülő gondolatokból, ötletekből, melyek jelzik a mű lehetséges – Lakner akkori önértelmezésétől sem idegen – konnotációit.

⁹⁰⁹ Lakner László: *Önleíró objekt*, 1972, plexilap, letraset-betűk, cca. 70 × 50 cm, a mű megsemmisült, 1973-ban nagy valószínűséggel szerepelt a balatonboglári kápolnában, a „Szövegek-texts” című kiállításon, egy évvel később pedig az FMK „Kép/Vers” című tárlatán.

egy körkörösön önmagába záruló struktúrát képez, amely kapcsán az akasztás képzetére is asszociálhatunk.

Lakner kötél-ábrázolásait azonban nem pusztán a bennük rejlő áttételes-közvetett politikum választja el a korszak ismert kötél-műveitől, hanem a művész által választott műforma is. A kötelet Lakner a hagyományos táblakép részeként mutatja be: a kötél mint képre applikált „talált tárgy” a festmény *modell*jeként jelenik meg. A képpár az eredeti és a másolat viszonyára vonatkozó kérdések megfogalmazására sarkall. A látványelvű leképezés folyamatára mint *konceptuális* problémára reflektál, ugyanakkor mindezt hagyományos⁹¹⁰ festői eszközökkel teszi, ahogy később Beke Lászlónak nyilatkozott: „Ha úgy akarod: máig is konceptuális festőnek tartom magam.”⁹¹¹ Lakner László konceptuális működésére mint festői tevékenységének kiterjesztésére tekint,⁹¹² s ennyiben a műveinek anyagi mivolta, az alkotásban rejlő érzéki potenciál nem tekinthető másodlagosnak, szemben a konceptuális művészet a műtárgy „elanyagtalanítására”⁹¹³ irányuló tendenciájával.⁹¹⁴

Lakner *Identitása* a szó legszorosabb értelmében a művész festői tevékenységét terjeszti ki, hisz az itt alkalmazott kompozicionális alapséma az életmű egy korábbi vonulatát folytatja, Lakner *kettősképe*inek sorába illeszkedik. Amint arra korábban utaltam, a kettőskép-séma először 1964-65 körül jelent meg grafikáin.⁹¹⁵ Ezeken a grafikákon és bizonyos festményeken gyakoriak az „A-A”, „A-B” betűkkel jelölt, a képekről leolvasható, a két kép-fél megfelelésére utaló „azonosság-képletek”, illetve az 1-es és a 2-es számjegyek, amelyek a film-szekvenciákra emlékeztető narratívák leolvasását segítik – ebben a kontextusban a figurák állapotok, fázisok reprezentációivá válnak. Ezek legismertebb és legsikeresebb példája egy másik fontos mű, az

⁹¹⁰ A barna tónusok Lakner Rembrandt-sorozatát is idézik, nyomtatékosítva a festői hagyományhoz való csatlakozás igényét.

⁹¹¹ Beke 1994, i.m., o. n.

⁹¹² „Az összes »nem-festészeti« tevékenységeket, amelyekbe akkor belefogtam, nem a festészet »meghaladásának« vagy valami azon kívülinek tekintettem, hanem a festészet kiterjesztésének.”, Beke László és Lakner László beszélgetése, in: *Konzepte & Texte. Konzept-művek és szövegek. Budapest 1968-1973, INDEX*, i. m., u. o.

⁹¹³ Erről lásd részletesen: Lucy R. Lippard: *Six Years. The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press, Berkley and Los Angeles, 2001 (első megjelenés: 1973)

⁹¹⁴ Lakner *Identitás (Kötél)* című alkotása összevethető Joseph Kosuth azon konceptuális műveinek logikájával, melyeken a művész hétköznapi tárgyakat párosít azok szöveges és fotografikus leképezésével (pl. Joseph Kosuth: *One and three chairs*, 1965). Lakner művének azonban meghatározó sajátossága, hogy hagyományos festészeti kvalitásokat is hordoz. (Eredetileg Lakner tervezett a kompozíció harmadik elemeként egy kötélről készült fényképet is integrálni a műbe, de végül ezt az ötletét elvetette – a művész szóbeli közlése.)

⁹¹⁵ Az 1963-64-es *Halott az utcán* című képen jelenik meg először a kettősképekre jellemző diptichonforma (akárcsak az applikált kötél motívuma).

Engedelmesen (1966) [130. kép] volt (de ilyen például a *Levél Barbarának* című 1967-es festmény is [112. kép], vagy a *Rózsák* [1968] [139. kép] és a *Saigon* [1969] [138. kép]). A konceptualizmussal ekkor még egyáltalán nem foglalkozó Lakner tehát a kezdetektől fogva érdekli a diptichon-forma, illetve a később ehhez kapcsolódó ismétlés általi megkettőződés mint kompozicionális séma, amely először filmjelenetekre emlékeztető montázs-kompozíciókon jelent meg, később a megkettőződések ábrázoló (warholi) „kvázi-pop art” festményeken. Ennek a logikának Lakner művészetében a *lenyomat* a technikai megfelelője, mellyel a tárgy tökéletes másolatát hozhatja létre. A filmjeleneteket idéző festett montázsok ismétlődő figurái, a kettősképek egymásnak megfeleltetett képmezői, a képet és pontos mását egymás mellé helyező lenyomatok, mind az alakok (ön)azonosságának, Lakner kifejezésével, „identitásának” kérdését vetik fel.

A konceptuális kérdésfelvetés és az érzékeny festői képalkotás egyidejűségének szemléletes példája egy másik 1969-es (tán 1970-es?) kép, az *Anyag a + b (azonosság)* [201. kép],⁹¹⁶ amelyen a barna textília mellett annak barna lenyomata jelenik meg. A kettő szinte megkülönböztethetetlené válik. A mű, ahogy címe is jelzi, az *Identitás*on is megjelenő problémakörrel függ össze, a leképezés folyamatát tematizálja: *fogalmi* indíttatású mű, mégis alapvetően meghatározza karakterét a képfelület festőien érzéki mivolta, ahogy erre a mű kapcsán Beke László is rávilágított. „Zsákvászonra készült, mint ahogy a popképek között több is hordoz zsákapplikációt; olajfestmény, de nincs rajta motívum, hacsak a gyűrődéseket és a hajtogatás nyomait nem tekintjük annak; informel festmény, amely magát a hordozót és a festéket mutatja meg, továbbá konceptuális gondolkodásról tanúskodik, amennyiben a festmény egyik térfelét mintegy a másik lenyomataként – vagy egymás másolataiként? – tételezi. Mindezen kívül ez a filozofikus »azonosság« még érzékeny szép is!”⁹¹⁷

Az *Identitás* tehát motivikus szempontból Lakner korábbi kötél-ábrázolásait, kompozicionális szempontból pedig a korábbi kettősképeket folytatja, miközben a hatvanas évek második felének kötél-műveihez is kapcsolódik. Problémafelvetése konceptuális, ugyanakkor áttételes politikai tartalmakat is hordoz, megformálását tekintve pedig megőrzi a Laknerre jellemző festői kvalitásokat, lakneri „identitását”.

⁹¹⁶ Lakner László: *Anyag a + b (azonosság)*, 1969-70, olaj, vászon, zsák és lenyomata, falpra montírozva, keretben, 120 × 240 cm, a művész tulajdona. Az „azonosság” című rész Brendelnél szerepel, s itt a mű 1970-es dátummal jelenik meg (vö. Brendel 2000, i.m., 52.); a *Metamorphosis*-katalógusban 1969-es datálással, azonosság című rész nélkül jelenik meg a mű (vö. *Metamorphosis* 2004, i.m., 84.).

⁹¹⁷ Beke 2005, i.m., 30.

Az *Identitás* Lakner legkorábbi konceptuális jellegű alkotásai közé tartozik: a művész konceptuális és fotórealista korszakában⁹¹⁸ váltak az „eredeti” és „másolat” viszonyára vonatkozó kérdések még hangsúlyosabbá. Az *Identitás* azonban nemcsak Lakner életművében, hanem a magyar művészettörténetben is korszakváltást jelez, hisz a második Iparterv kiállításon kiállító művészek közül többen jelentkeztek a konceptuális művészettel rokonítható alkotásokkal. A váltás összefüggésbe hozható a nemzetközi trendekkel, s a művészek számára hozzáférhető információk áramlásával, ám – mint az *Identitás* példája is mutatja – az esetek többségében nem egyszerű átvételről beszélhetünk, hanem a nyugati szintéren felfedezhető megoldások újragondolásáról az adott életmű keretei között.

II.3.4. Az Iparterv identitása – néhány megjegyzés

Az utóbbi megállapítás általánosabb kérdésekhez vezethet. Ugyan az identitás kifejezést Lakner ezúttal az „eredeti” és a „másolat”, a „tárgy” és a „leképezés”, a „kötél” és a „festmény” látszólagos „azonosságának” körülírására használta, a kifejezést később az életmű más összefüggéseire is vonatkoztatta.⁹¹⁹ A fentebb leírt összefüggések kapcsán nemcsak Lakner személyes útjára, hanem a nyugati tendenciákkal „együtt lépő” iparterves művészek „identitására” is kérdezhetünk.

⁹¹⁸ Lakner fotórealista művei szorosan összefüggenek a művész konceptuális fényképeivel, objektjeivel. Lakner párhuzamosan alkotott fotórealista festményeket és konceptuális alkotásokat. Ugyan a fotórealizmus az 1972-es kasseli documentán is egyszerre jelent meg a konceptuális tendenciákkal, ritkán mutatható ki a konceptuális és a fotórealista művek között olyan szoros összefüggés, mint Lakner László életművén belül. Ennek az összefonódásnak lehet a példája az *Identitás* is: Lakner a hétköznapi tárgyat ezúttal nem a festményre applikálja, mint például a *Menekülő* (1966, olaj, fa, applikáció, 102 × 73 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest) esetében, hanem a kettőt egymás mellé rendeli. A kötélduchamp-i értelemben vett ready-made, talált tárgy, melyet megfest. Egymás mellé kerül a festmény és a ready-made. A ready-made megfestése, mintegy festészetté válása Lakner fotórealista tevékenységében is visszatér: példa erre az általam korábban idézett *Duchamp fésűje* című festmény, amelyen Lakner a fényképet talált dokumentumként, „talált tárgyként”, sajátos ready made-ként dolgozza fel. A duchamp-i ready-made-et az anyagszerű, „retinális művészet” keretei közé helyezi, melynek lényegi eleme a leképezés mibenlétére vonatkozó médiumelméleti problematika. (A duchamp-i ready made fogalmához ld. pl. Duchamp, Marcel 1995. Apropó ready-made (1966), in: Lengyel András – Tolnay Ernő (szerk.) *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény. Jegyzet gyanánt*, A & E '93 Kiadó, Budapest. 16.; a „retinális művészet” kérdéséhez Duchamp gondolkodásában ld. Marcel Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991 (1977), 69. skk. (különösen: 77.)

⁹¹⁹ Az *Önmodellezések* című sorozaton Lakner a személyes identitását vizsgálja, később, emigrációja után az identitáskeresés jelentősége még erősebb lesz az életműben; Lakner László szóbeli közlése, 2009; maga az *Identitás* címadással kapcsolatban sem állítható teljes biztonsággal, hogy a mű eredeti, 1969-es címe volna, hisz először Brendel János monográfiájában jelenik meg (Brendel, 2000, i.m., 87.), a művész azonban jelen címváltozatot tartja érvényesnek.

Különös kihívást jelent az „ipartervesek” és a kelet-európai régió más, velük rokonítható művészeinek interpretálása, hisz a művészet „centrumaihoz” való kapcsolódás az esetükben sosem szolgálai igazodást jelentett. Inkább a művészi eljárások, motívumok kreatív újragondolását. Ahogy a „pop art” sem az arrafelé nem is létező fogyasztói társadalmat kritizálta, úgy a sajátosan értelmezett „fotórealizmus” sem a realitás és a hiperrealitás baudrillard-i problematikáját, hanem inkább a társadalmi viszonyokat tükrözte szenvtelen látteleként. Erről nemrég a budapesti Ludwig Múzeum *Édentől keletre* című kiállítása is meggyőző képet adott.⁹²⁰ Gondoljunk másik példaként a régió sajátos konceptuális művészetére, amely elsősorban nem ontológiai-analitikus kérdésekre, hanem egzisztenciális-politikai problémákra reflektált, s tilalmas megnyilvánulási formának bizonyult.⁹²¹

A bevezetőben már említettem Körner Éva megállapítását, miszerint „nincsenek izmusok Magyarországon”; egy későbbi tanulmányában pedig ezt írta: „a keleti koncept art szótári tisztasággal nem körvonalazható”.⁹²² Jóllehet a “nyugati” konceptualizmust sem lehetséges „szótári tisztasággal” meghatározni, hisz a legtöbb esetben nehézségekbe ütközik egy művészeti irányzat definíciószerű megfogalmazása, a kelet-európai tendenciák nyugatról származó fogalmakkal történő leírása különösen problematikus lehet, hisz a formális hasonlóságok elfedhetik a lényegi eltéréseket.

A magyarországi avantgárd jelenségeire (is) alkalmazhatónak tűnik Jan Białostocki (Ljubo Karaman könyvére alapozott) distinkciója,⁹²³ miszerint megkülönbözteti a *periférikus* és a *provinciális* művészi teljesítményeket, az előbbieknél kifejezetten pozitív értéket tulajdonítva. Míg a provinciális művészet a centrum hatása alatt áll, annak alárendelődve szolgálai követi előképeit, a periférikus művészet csúcsteljesítményei a centruméval egyenrangúak, ám attól eltérő karakterűek. A periféria művészei a centrumból érkező impulzusok, általuk olykor csak hiányosan megismert tendenciák között *szabadon* válogatva hoznak létre meglepően eredeti műveket, amelyek olykor produktív félreértések eredményei. Jóllehet Białostocki a későközépkori és a

⁹²⁰ *Édentől keletre – Fotórealizmus: Valóságváltozatok*, Ludwig Múzeum, Budapest, 2011. szeptember 14. – 2012. január 15. (kurátor: Erőss Nikolett), a katalógusban megkíséreltem a fenti szempontokat is figyelembe véve reflektálni a magyarországi fotórealizmus karakterisztikumaira: Fehér 2012, i.m., 14–39.

⁹²¹ Vö. pl. Körner Éva: Az abszurd mint koncepció – A magyar konceptualizmus jelenségei, in: *Joseph Kosuth. Zeno az ismert világ határán*. Keserü Katalin (szerk.), kat. Műcsarnok, Budapest, Velencei Biennale, Magyar Pavilon, 185–198.

⁹²² Körner Éva 1994, i.m., 187–188.

⁹²³ Jan Białostocki: Some Values of Artistic Periphery, in: Irving Lavin (szerk.) *World Art: Themes of Unity and Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*. Volume I. University Park, OA: The Pennsylvania State University Press, 49–58.

koraújkori művészetre korlátozta megfigyeléseit, mondván a modern korszak felgyorsuló információáramlásában azok érvényüket veszítik, a fogalmak fenntartásokkal mégis alkalmazhatóak maradnak a hidegháború nyugati centrumoktól elzárt, „információhiányos” keleti blokkjának kontextusában. Az itt létrejövő nemzetközi rangú életművek ilyen pozitív értelemben vett *periférikus* – ám semmiképp sem *provinciális* – művészeti jelenségnek tekinthetők.

Az előző alfejezetben igyekeztem bemutatni Lakner *Identitás* című műve és az úgynevezett „centrum” kötél-ábrázolásai közötti összefüggéseket, amelyeket árnyal a mű eredeti kontextusa Lakner életművében és a második Iparterv kiállításon. Hasonlóan komplex elemzések írhatók az ekkoriban Ed Kienholz-cal, George Segallal vagy Paul Thekkel közeli rokonságban lévő Jovánovics, a pfahleri és stellai hard edge-et továbbgondoló Bak, a kruschenick-i absztrakcióval rokon Nádler István, a Claes Oldenburg-i formanyelvet sajátosan újraértelmező Konkoly Gyula és több más alkotó a hatvanas évek végén készült műveiről. Az ilyen elemzések esetében célszerű lehet a művészettörténet-írásban gyakran sematikus alkalmazott „hatás” egyirányú fogalma helyett a „transzfer”,⁹²⁴ a „lefordítást”, az „átalakítást”, a re-kontextualizálást hangsúlyozni.

A centrum és a periféria között hierarchikus viszonyt tételező, nyugatközpontú történetírás, amelyet Piotr Piotrowski „vertikális történelemként” ír le,⁹²⁵ gyakran elsiklik

⁹²⁴ A „kulturális transzfer” fogalmának korábbi alkalmazása a magyarországi művészettörténet egy másik progresszív művészcsoporthoz: Forgács Éva: Nyolcak. Terminológia, történelem, kulturális transzfer. *Enigma*, 2011/69, 32–37.; egy másik példa a kulturális transzfer magyarországi alkalmazására a művészettörténetben (ezúttal intézményi kontextusban): Sinkó Katalin: Nemzeti Képtár. „Emlékezet és történelem között”. *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 2008, XXV/10, Budapest, 147. skk. A fogalom Michael Werner, német történésztől származik (vö. Balázs Eszter 2004. Kulturális transzferek a történeti kutatásban. Beszélgetés Michael Wernerrel a párizsi Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales tanárával. *Aetas*, 2004/3–4., 245–253.; Michael Werner – Bénédicte Zimmermann: Összehasonlítás, transzfer, összefonódás. *A Histoire Croisée módszere és a transznacionális kihívása*. In Csúri Károly – Mihály Csilla – Szabó Judit (szerk.) *Határátlépések. Kulturális határok reprezentációi*. Gondolat, Budapest, 2009, 96–129.; Michael Werner – Bénédicte Zimmermann: Túl az összehasonlítás: *histoire croisée* és a reflexivitás kihívása. *Korall*, 28-29., 2007. szeptember, 5–30.). A kulturális transzfer-kutatások céljai közé tartozik a kultúrák „exportjainak”, illetve idegen kultúrák „befogadási feltételeinek” vizsgálata, nem pusztán hatásokat, hanem a kultúrák „közvetítésének”, „lefordításának”, „megértésének” lehetőségeit is vizsgálják, főképp ezen folyamatok intézményi feltételeit. Ilyen elméleti keretek között lehetségesnek tűnik a különböző művészeti stílusok „befogadásának” és új kontextusba helyezésének folyamatait mint művészettörténeti problémát vizsgálni. Egy ilyen kutatásnak szerves része lehet az információszerezés és információáramlás feltételeinek analízise, a stílusok „importjának” és újraértelmezésének mint folyamatnak a vizsgálata. A kulturális „cserekapcsolatok” elemzése a középkorkutatástól az utóbbi évszázad nyugat felé orientálódó – utazó, informálódó – művészeinek bemutatásáig számos új eredménnyel szolgálhat.

⁹²⁵ Piotrowski 2009, i.m., 49–58.; a problémához lásd még: Thomas Strauss (szerk.): *Westkunst – Ostkunst: Absonderung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung*. Scaneg Verlag, München, 1991; Mária Orišková: *Zweistimmige Kunstgeschichte*. Praesens Verlag, Wien, 2008, 17-70.; Piotrowski, 2009, i.m., 11. skk.

a pozitív értelemben vett periféria genuin teljesítményei felett. A felületi hasonlóságok mellett könnyen elsikkadhatnak a meghatározó különbségek, hisz a vasfüggöny keleti oldalának művészeti színtere afféle „közeli Másikként” se nem elég közel, se nem elég távol nem volt a nyugati „centrális” erőterétől ahhoz, hogy adekvát értelmezést nyerhessen. Így ez a terület napjainkig – kevés kivételtől eltekintve – az *artworld* vakfoltja maradt. Piotrowski megoldási javaslata egy a hierarchikus centrum-periféria viszonyt lebontó, dekonstruáló „horizontális történelem” és egy hozzá kapcsolódó relacionális, kritikai földrajz, amelyben a kelet-európai művészettörténet nem a nyugati művészettörténet árnyképeként, hanem egy másféle, alternatív narratívaként jelenik meg, egy pluralisztikus, Hans Belting által is leírt „többszólamú művészettörténet”⁹²⁶ részeként. Kérdés, mennyiben valósítható mindez meg. Az azonban bizonyos, hogy a kelet-európai művészettörténet megfelelő értékeléséhez elengedhetetlenek a jelentésváltozások finom hálózataát bemutató műértelmezések, esettanulmányok, amelyek rekonstruálják az alkotó horizontját, a nyugat felé orientálódó, ám lokális kérdésekre is válaszokat kereső művészek „identitását”.

Ha ebben a fejezetben ilyen komplexitású kérdésekre aligha találhattam választ, igyekeztem Lakner korai fő műve kapcsán néhány fontos kérdésre felhívni a figyelmet. Meggyőződésem, hogy az *Identitás* című alkotás nemcsak Lakner életműve, hanem a magyarországi „konceptualizmus” története szempontjából is nagy jelentőséggel bír. Bízom benne, hogy az itt felvetett részproblémákat továbbgondolva komplexebb képet nyerhetünk a korszak pozitív értelemben periférikus művészeti teljesítményeiről.

⁹²⁶ Hans Belting: *A művészettörténet vége*. Atlantisz, Budapest 2006, 85–93.

II.4. A konceptualizmus útjai (1970-1974)⁹²⁷

Ebben a fejezetben Lakner konceptuális tevékenységét mutatom be, amely az életmű rendkívül kiterjedt, ám – ahogy azt a recepciótörténeti összefoglalóban is kifejtettem – napjainkig keveset tárgyalt, alulreprezentált szegmense, annak ellenére, hogy regionális és hazai kontextusban is nagyon jelentősnek tekinthető a művésznak ez a periódusa. Lakner – mint láthattuk – a hatvanas évek végétől alkot konceptuális jellegű műveket. A hetvenes években párhuzamosan készülnek az olaj, vászon technikájú festmények, a klasszikus trompe l’oeil grafikák és a konceptualizmus gyakori médiumaiban készült művek (fényképek, objektok, szövegek). Nála gyakran elválaszthatatlan a fogalom, az eszme az anyagi megvalósulástól (bár vannak kivételek). Ebből adódóan nem csak a hagyományos értelemben vett koncepteket (szövegek, objektok, filmek, fotók), hanem a fotórealista/hiperrealista festményeket és a jellegzetesen konceptuális témákkal foglalkozó trompe l’oeil rajzokat is ide sorolom (e döntés okát később részletesen kifejtem), továbbá, a sajátos alternatívát jelentő plakátokról is fogok szólni, melyek sokszor hasonló megoldásokat mutatnak, mint Lakner konceptjei.

II.4.1. Hiperrealizmus és trompe l’oeil (1969-1975)

Amint arra a művész 1950-es és 1960-as években alkotott műveit bemutató fejezetekből is kitűnik, Lakner művészetében nem előzmény nélkül jelenik meg a fotórealista/hiperrealista szemlélet.⁹²⁸ A *Hajógyári munkások* (1960) [32., 27. kép] című diplomaművéhez már használt fotóstúdiókat, az *Építkezés* (1959) [39-40. kép], majd a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1960) [53-54. kép] című festményei pedig fotóelőképek nyomán készültek. Noha ezek a művek formai-stiláris szempontból igen távol esnek a fotórealizmustól (a fényképet kiindulópontként használják fel, ám nem törekednek fotografikus illúziót keltő látványok teremtésére), mégis fontos előzményei Lakner későbbi fotórealista periódusának, az úgynevezett „dokumentum-festményeknek”. Különösképp a történeti dokumentumok felhasználása, a kollektív és a

⁹²⁷ A II.4-5. fejezetek Lakner vonatkozó korszakáról szóló 2010-es szakdolgozatom releváns fejezeteinek jelentősen átdolgozott, új kutatási eredményekkel kiegészített, módosított változata.

⁹²⁸ Annak ellenére is használom – a szinonimaként értett – fotórealizmus, hiperrealizmus kifejezéseket Lakner ekkori alkotásai kapcsán, hogy a művész sosem tekintette magát hiperrealistának (a fenti kifejezéseket nem preferálja művei kapcsán, inkább tartja találónak a fotónaturalizmus, Beszélgetés Laknerrel 2009-2010) Mindennek ellenére is beilleszthetők Lakner művei az 1960-as és 1970-es évek fotórealista tendenciáiba, műveit lehetséges ezen diskurzuson belül elemezni.

személyes múlt tematizálásának igénye, és ezentúl a festmény és a fotográfia viszonyának tematizálása szempontjából tekinthetők a korai szürnaturalista művek fontos előzményeknek, amelyekhez Lakner mintegy visszanyúlt az 1970-es évek elején. Az 1950-es évektől kezdve gyűjtött dokumentumok folyóiratok, fényképek, levelezőlapok (például a korábban említett *Larousse Lexikon* metszetei, az *American Photography*, a *Jugend*, a *Magnum* folyóiratok egy-egy száma) fontos előképei Lakner számos festményének, és ekként végigkísérik Lakner magyarországi tevékenységét. A Lakner által képviselt „dokumentarista” szemléletű, történeti dokumentumokat, archív, személyes felvételeket tematizáló festészet elsősorban Gerhard Richter fotófestészetével (Foto-Malerei) állítható párhuzamba, amely szintén párhuzamosan kérdezett rá a dokumentumokból kiolvasható, illetve a fényképek által felidézhető, gyakran traumatikus múltra, illetve a fotó és a festmény viszonyának tematizálása által a festészet fogalmának átértékelődésére, a festménynek mint médiumnak a sajátosra.

Lakner később úgy fogalmazott erről a periódusról, hogy célja a dokumentumok megfestése volt. Nem véletlen, hogy a – korábban említett – aacheni önálló kiállításának is a *Gesammelte Dokumente (Összegyűjtött dokumentumok)* címet adta. Ebben a katalógusban megjelentek Lakner korábbi dokumentum-képei is, a későbbi levél-képeket (különösen telegramokat) előlegező *Danae II.* (1968) [114. kép], illetve a Larousse metszet-illusztrációit egymás mellé montírozó szürnaturalista főmű, az *Egy szoba múltja* (1960-61) [41. kép], a művész által írt kommentárokból szó esik, a *Mikroszkópokról* (1960) [56. kép], az *Építkezésről* (1959) [39. kép], a *Planimetrikus mozdonyról* (1963) [62. kép], illetve az eddig be nem azonosított *Beethoven hallószerszámai* című festményről.⁹²⁹

E távolabbi előzmények után 1969-ben készültek Lakner első, a hiperrealizmushoz közvetlenebbül kapcsolódó művei. A *Csont-* és a *Száj-képek* [137., 142-144. kép] filmes látást idéző „blow up”-jai, és realisztikus előadásmódjuk, szintén előlegezik a későbbi műveket, de csak fenntartásokkal nevezhetők hiperrealistának.⁹³⁰ Lakner legkorábbi ebbe a körbe sorolható festménye a *Doszvidányija* (1969) [202.

⁹²⁹ Lakner később készített egy ilyen című environmentet (már a nyolcvanas években, Schaár Erzsébet néhai műtermében), ami megsemmisült (sosem volt kiállítva). A festmény a katalógusszövegben megjelölt adatai: olaj, vászon, 40 × 50 cm (datálás nélkül, feltehetően a hatvanas évek első felében készült.)

⁹³⁰ Annak ellenére, hogy még tankönyvekben is előfordul, hogy Lakner *Száj (Mosoly)* című festményét a hiperrealizmus példaként említik! vö. pl. Szabó Attila: *Művészettörténet vázlatokban*, Győr, 2000, 196.

kép].⁹³¹ A festmény fotó-előkép nyomán készült (ez a mai napig megvan),⁹³² de Lakner a klasszikus („négyzethálós”) eljárással nagyította azt fel [203. kép]. További érdekesség, hogy itt Lakner még a régebbi műveihez hasonlóan textillenymatokat kombinált kézzel festett részekkel. A festményen 1919-es vöröskatonák csoportja látható (ám a pecséten ezzel szemben az 1945. július 1.-i dátum szerepel), a jobb oldalt megjelenő pecsét, a festett keret, illetve a feliratok jelzik, hogy itt egy (fiktív) levelezőlapról van szó, akár a *Danae II.* [114. kép] esetén. Ez az „elidegenítő” gesztus lesz a későbbi hiperrealista festmények legszembetűnőbb sajátossága.

Külön esettanulmány tárgya lehetne Lakner realista festményeinek kétértelmősége, ironikus karaktere, és ebből származó ambivalens recepciója. Az a jelenség, amit – épp a *Doszvidányija* kapcsán – Beke László írt le a legjobban: „Lakner László még több húrton játszik egyszerre. Amikor vöröskatonákat fest *Doszvidányija* címmel, régi fotó nyomán, s közéjük esetleg még magát is bejelöli, lehetetlen nem arra gondolni, hogy viccelni akar. Mártíralakjába viszont sem az avantgarde, sem a cenzor nem tud belekötni.”⁹³³ Beke itt tévesen egyszerre utal (feltehetően emlékezetből) Lakner *Én, egy közülük* (1970) [258. kép] című konceptuális montázsára és a *Doszvidányijára* [202. kép]. A megállapítások mindkét műre érvényesek: Lakner egyrészt felhasználja, idézi, ám ironikusan „ki is fordítja” a szocialista realizmusra jellemző ikonográfiát (egy olyan korszakban, amikor az 1950-es évek doktriner szocialista realizmusa ráadásul már

⁹³¹ A *Doszvidányija* kapcsán több kérdés is felvetődik. Az első a mű datálása. A festmény első közlésénél (Alain Jouffroy korábban említett cikkében) azonban az 1969-es dátum szerepel, a Musée Galliéra *Art hongrois contemporain* című kiállításának a katalógusában szintén 1969-es dátum szerepel (kat. 48.). Ezt a datálást a mű stílusa is alátámasztja (a mű Lakner korábbi lenyomat-kompozíciói és hiperrealista művei között képez átmenetet). Ezt a feltételezést erősíti az is, hogy a lappangó festményről meglévő rosszminőségű, fekete-fehér reprodukció alján alig kiolvasható szignó és datálás is leginkább az 1969-es évszámhoz közelít (azonban csak az eredeti festmény előkerülésekor lesz egyértelműen leolvasható). Ezzel szemben Tóth Ferenc, már hivatkozott tanulmányában a festményt 1971-re datálja, feltehetően a jobb oldalt lévő pecséten olvasható 7.1-es szám okán - tévesen, ugyanis a 7.1-es szám július elsejét jelöli, mely a pecséten jelölt dátum tehát 1945. július 1. – nem tudok arról, hogy ez a dátum bármilyen történelmi eseményt jelölne (vö. Tóth Ferenc, 1985, i.m., 4.; Tóth Ferenc szóban megerősítette, hogy feltehetően a pecsét alapján datálta a művet 1971-re). A szakirodalom, amikor e kép felmerült, rendre Tóth Ferenc datálását követte (pl. Andrási, 1999, i.m., 182.; Hegedüs Orsolya Lakner Lászlóról szóló szakdolgozatában a festményt – e téves datálásból kiindulva – egyenesen a hetvenes évek elején született hiperrealista művek összegzésének tekinti! vö. Hegedüs Orsolya: *Lakner László művészete (1960-1970)*, ELTE BTK, Művészettörténet Szak, szakdolgozat, kézirat, 2000). A mű első közlésére és stílusára hivatkozva az 1969-es datálás mellett döntöttem, de csak a kép előkerülése után lehet teljes biztonsággal megállapítani a dátumot a korabeli szignó alapján.

⁹³² A fotóelőkép forrása nem ismert, feltehetően az olasz *Vie Nuove* című magazin egyik számából származik, amit Lakner más hasonló témájú műveihez is felhasznált (például a *Forradalmár csoport*, 1970, kapcsán említi, vö. Aachen, 1974, i.m., o.n.), ezt használhatta fel az *Én, egy közülük* című koncepthoz is (Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010)

⁹³³ Beke László: *A szocreál különös utóélete*, in: György Péter – Turai Hedvig (szerk): *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*, Corvina, Budapest, 1992, 113.

nem volt része a hivatalos kánonnak). Feltehetően a festmény többolvasatúsága okán kerülhetett a Képcsarnok Vállalattól egy pártbizottság tulajdonába.⁹³⁴ Lakner a szocialista realizmussal szemben kritikus, ám formailag azzal is rokonítható realista festményei ennyiben ellentmondásos reakciókat váltottak ki.

Ehhez hasonló más fotórealista művészek recepciója is, gondoljunk Méhes László fotórealista alkotásainak bemutatására a Csepel Galériában 1972-ben: Méhes egy úttörőkórussal nyitotta meg a kiállítást, játszva a (hétköznapi embereket, munkásokat ábrázoló) realista művek (elsősorban a *Langyos víz* sorozat) különféle jelentésszintjeivel: az iróniából mit sem sejtő kórustagok és munkások a festői bravúrmegoldások iránti gyanútlan csodálatával és az iróniát pontosan értő szakmai közönség cinkos tekintetével.

Beke „cenzorokra” utaló megjegyzése feltehetően a nemzetközi és magyarországi fotórealista tendenciák „hivatalos” recepciójára vonatkozik. 1972-ben Rózsa Gyula polemikus cikket publikált a *Népszabadság*ban a kasseli documenta konceptuális és „fotónaturalista” alkotásairól, s ezek magyarországi megfelelőiről. Az írás Beke László 1972-es *Fotó-látás az új magyar művészetben* című írására is reagált,⁹³⁵ melyben először esett szó összefoglaló igénnyel a magyarországi fotórealizmusról (a hazai konceptuális tendenciák viszonylatában). A konceptualizmust és fotórealizmust „áltudományosnak” és „üresnek” tartó Rózsa bírálata meglepő módon nem a művészek kritikai attitűdjére, hanem inkább ennek hiányára vonatkozott: „a fotónaturalizmusba mindenki azt lát bele, amit akar, az 50-es évek naturalizmusának ellenfele az iróniát, az 50-es évek naturalizmusának elárvult híve a folytatást. A fotónaturalizmusban ugyanis egyik sincsen benne, a fotónaturalizmusban csak fotónaturalizmus van, meg az, amit ezzel a

⁹³⁴ A képet 1974 elején Lakner visszaemlékezése szerint a Művelődési Minisztérium (a minisztérium képzőművészeti osztályának akkori vezetője, Csorba Géza) vásárolta meg a festményt, ám a Musée Galliéra katalógusában a mű a Képcsarnok tulajdonaként van feltüntetve, feltehetően a művésztől a Képcsarnok Vállalat vásárolta meg az alkotást. Akárhova is került a kép a művésztől, később teljesen nyoma veszett, az 1979 utáni minisztériumi leltárakban nem szerepel, és a Műcsarnokban lévő nyilvántartásban sincs semmiféle nyoma. (Köszönöm Szepes Hédinek, hogy belenézhettem a leltárakba, s köszönöm Bodnár Jánosnak a Műcsarnok nyilvántartására vonatkozó információt!) A Magyar Nemzeti Galéria adattárában azonban – a kétmillió vásárlásokra vonatkozó kartonok között (MNG Adattár: 22915/1989; köszönettel tartozom a kétmillió vásárlásokról szakdolgozatot író Kácsor Adriennek, hogy felhívta a figyelmem erre a kartonra.) – a Lakner megvásárolt műveit soroló lapon egy érdekes tétel található, mely talán a későbbiekben elvezethet a festményhez: egy nagyméretű, (11.000 forint értékű) festményt vettek át a Képcsarnok Vállalattól, melynek címe *Baráti hadsereg a felszabadításkor* volt. Kizártnak tekinthető, hogy Laknernek ezen kívül bármilyen más nagyméretű festménye ilyen kontextusban megjelenhetett (több nagy festményt nem vásárolhattak), így feltehető, hogy a festményt ezen a címen tartották nyilván, ezt az a körülmény is indokolhatja, hogy a mű pecsétjén szerepel az 1945-ös évszám, a felszabadítás éve (az teszi azonban problematikussá, hogy az 1919-es dátum is olvasható rajta). A karton tanúsága szerint a festmény (ha az említett mű csakugyan azonos a *Dosztyányijával*) a *XIII. kerületi pártbizottságba* került. Noha kísérletet tettem a mű további sorsának felkutatására, nem jártam eddig sikerrel. Mindenesetre az eddigi információk is érdekes esettanulmány alapját képezhetnék.

⁹³⁵ Beke László: *Fotó-látás* 1972, i.m., 14-18.

fotónaturalizmussal gondolatok nélkül előadnak.”⁹³⁶ A szimptomatikus (jócskán sarkító) megállapítás jelzi, mennyire dupla fenekűek is voltak a szocialista realizmust felidézõ, ám ki is fordító hiperrealista festmények.

Ugyancsak 1972-ben Rózsa Gyula a Velencei Biennáléról is írt recenziót „*Kapreál*” és „*szocreál*” címmel, amelyben hosszan kitért a Velencében bemutatott fotórealista tendenciákra, elsõsorban Gerhard Richter mûvészetére, amely a „szocialista realizmus” felõl haladt egy „kapitalista realizmus” felé. Rózsa szerint Richter „a legalkalmasabb pillanatban tette át a mûködési helyét Keletrõl Nyugatra. Abban a pillanatban, amikor a fotófestészetnek Keleten végképp leáldozott, és amikor ugyanennek Nyugaton tökéletes konjunktúrája kezdõdött.”⁹³⁷ Rózsa polemikus-ironikus cikkében nemcsak a szocialista realizmus felõl a pop art és a fotórealizmus tendenciáihoz közelítõ Richtert kritizálja, hanem azokat a – meg nem nevezett – magyar mûvészeket is, akik a hatvanas években egy új realista festészet megteremtésével kísérleteztek. „Mindezt nemcsak a kaján irónia mondatja el velem, van a humort nem nélkülözõ Richter-ügynek kevésbé derûs hazai tanulsága is. Aki figyeli a félamatõr kiállítások, meg az egészen professzionalista kereskedelmi festõk tevékenységét idehaza, régen gyaníthatja már, hogy *Richter-féle karrier*ek nálunk is születõben vannak; még az áttelepülést, a haza elhagyásának kényelmetlenségét sem kell érte vállalni. Hiszen ismerünk festõket, akik azokban az esztendőkbõn, amikor Richter tanulta a fotónaturalizmust, mûvelték ezt a mûformát, nem kis anyagi és erkölcsi sikerrel, s aztán, néhány évi türelmes kivárás után ugyanezt mûvelik most is változatlan formában, de változott névvel: amit tevékenységükben az ötvenes évek eleje »szocialista realizmusnak« nevezett, azt nevezi a hatvanas évek szolgálatkész kritikája pop-artnak”.⁹³⁸ Rózsa kritikájában a pop arttal és a fotórealizmussal rokonítható magyarországi tendenciák maliciózus bírálátát fogalmazza meg. Jóllehet, a cikk egy késõbbi pontján elismerõen ír Lakner Vietnami képeirõl, a kritika mégis vonatkoztatható az Ipartervhez köthetõ új figuratív festõk tevékenységére, amelynek megfoghatatlan iróniájával, a kommentár nélkül

⁹³⁶ Rózsa Gyula: A valóság nem válaszol, *Népszabadság*, 1972. november 19. (újraközölve: *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzõmûvészet dokumentumaiból 1945-75*, MTA Mûvészettörténeti Kutatócsoport, Corvina, Budapest, 1976, 403.)

⁹³⁷ Rózsa Gyula: „Kapreál” és „szocreál” (Mi és a biennálé 2.), *Népszabadság*, 1972. július 15., 7.; Rózsa cikkére korábban Mélyi József hívta fel a figyelmet hasonló kontextusban; lásd: Mélyi József: Az átmenet. Gerhard Richter munkássága 1958 és 1963 között, elhangzott: *Gerhard Richter 85*, Az MKE Képzõmûvészet-elmélet Tanszék szimpóziuma, FUGA, Budapest, 2017. december 8.

⁹³⁸ uo.

monumentális festményként felmutatott fotografikus képekben rejlő szubtilis kritikai potenciállal nem tud mit kezdeni.

Mindemellett a cikkben pontosan rajzolja meg a tendencia tágabb nemzetközi kontextusát: egyrészt utalva Gerhard Richterre és a kapitalista realizmusra, másrészt megidézve Richard Estes és az amerikai „super realisták” tevékenységét, harmadrészt pedig felhívva a figyelmet olyan olasz művészekre is, mint Pino Pascali és Fernando de Filippi. Utóbbi a szocialista realizmus stílusát és motívumait (elsősorban Lenint) tudatosan megidéző, konceptuális szemléletű „kritikai realizmust” művelt, és ennyiben igen közeli párhuzama a magyarországi fotórealista művészeknek. Rózsa nem említi viszont Malcolm Morleyt, aki Lakner ekkori festészetének szintén rendkívül közeli párhuzama.

Lakner hetvenes években fénykép-dokumentumok nyomán készült festményei, illetve trompe l’oeil rajz-stúdiumai több csoportba oszthatók. (Ezek között a csoportok között persze van átjárás.) Külön csoportba sorolhatók a *politikai, illetve történeti tárgyú dokumentum-képek*, a *nosztalgikus dokumentum-képek*, a *könyveket ábrázoló trompe l’oeil-ök*, illetve külön csoportot képeznek a „*reál-struktúrák*” (Lakner kifejezése⁹³⁹), és persze olyan dokumentum-képek, amelyek egyik fenti csoportba sem sorolhatók.

Ebbe a legutóbbi „csoportba” tartozik a sorozat legkorábbi darabja: az *Amon Düül* (1970) [204. kép]. Ez Lakner legelső hiperrealista technikával kivitelezett műve (a *Doszvidányija* [202. kép] ugyan előlegezi a hiperrealista festményeket, ám lenyomatok is megjelennek rajta, illetve négyzethálós felnagyítással készült). Az *Amon Düül* (1970) egy német rock zenekart ábrázol egy katalógusban talált fénykép nyomán.⁹⁴⁰ A festményen Lakner fotórealista sorozatának számos fontos motívuma megjelenik: a fehér képalapon mint festett passzpartun/kereten képbe komponált képként jelenik meg a figurális motívum (egy filmcsík, amely a *Danae II.* és *Doszvidányija* központi motívumához hasonlóan tárgynagyításnak tekinthető), fölötte szintén felnagyított nyomtatott szöveg („A”, „Amon Düül”), alatta pedig a művész felnagyított kézírása, amelyen Lakner Altorjay Gábornak üzen („Gábor, rájuk ismersz? c.ca. 12szeres nagyítás [filmről]”). A szürkés-barnás tónusú, sötét árnyalatú figurális kompozíció távolról megidézi a korábbi Rembrandt-parafrázisokat, ám a korábbi, pop arthoz köthető kompozíciókhoz képest még erősebbé vált az életmű analitikus-konceptuális karaktere: Lakner a leképezés, a

⁹³⁹ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

⁹⁴⁰ Az előkép forrása: *Jetzt. Künste in Deutschland heute*, kat. Kunsthalle Köln, 1970. február 14. – május 18., 37.; a kiállítást Lakner akkor tekintette meg, amiket 1970-ben meglátogatta Altorjay Gábort Kölnben.

reprezentáció különböző módozatait rendeli egymás mellé, a fénykép, a festmény, a fotó, a nyomtatott és az írott szöveg viszonyát vizsgálja.

Szintén nem sorolható egy csoportba sem a korszak legfontosabb művei közé tartozó *Önarckép önkioldóval* (1970) [205. kép]. Lakner önmagát meztelenül festi meg, amint készül a festménye, a *Lysoform* (1970) [218. kép] előtt áll szemüvegben és papucsban. Az Uffizi önarckép-galériájában található kép jelenleg nem az eredeti állapotában látható – a hetvenes évek elején Lakner a kép alsó részéhez kapcsolta az önkioldóval készült fénykép-előképet.⁹⁴¹ Lakner a meztelen önarckép korábbi példáihoz kapcsolódik (Albrecht Dürer⁹⁴², Egon Schiele⁹⁴³), legközelebb azonban Robert Morris voyeurisztikus *I-box*ához (1962)⁹⁴⁴ áll [207. kép] – ezen Morris szintén meztelenül jelenik meg, az „énre” utaló „I” formába komponálva.⁹⁴⁵ Az „I” itt fallikus konnotációval is bírhat, továbbá kulcslyukhoz is hasonlít, „voyeurizmus és exhibicionizmus dinamikáját”⁹⁴⁶ artikulálva. Lakner kiindulópontja egy ahhoz hasonló fénykép, mint amit Morris is felhasznált. A végeredmény azonban teljesen más: egy klasszikus festői eszközökkel, Tizianót is idéző⁹⁴⁷ lazúros technikával megfestett önarckép. A képen a festő egy készülő festménye előtt jelenik meg (alakja, illetve árnyéka mintegy ráíródik a festménybe ágyazott festményre) – a kép és alkotója viszonyára kérdezve; ezzel a megoldással már (az újkori önarcképfestészet korai példáin) Poussinnél és Rembrandtnál is találkozhatunk.⁹⁴⁸ Lakner kép és alkotó kapcsolatán túl, kép és leképzés viszonyára, a festett kép ontológiájára is kérdez (akár Magritte vagy Kosuth⁹⁴⁹), és persze ezúttal is reflektál a festmény, a fotó és a fehér festett kereten olvasható szöveg komplex viszonyára.

⁹⁴¹ Ez az idők során elveszett. A festmény történetéhez tartozik, hogy Lakner emigrációja után hosszú ideig feltekercselve nyugodott néhai műtermében és csak a 90-es évek végén feszítették fel újra, ekkor restaurálni is kellett.

⁹⁴² Albrecht Dürer: *Önarckép bekötött fejjel*, én, tollrajz, papír, 20,4 × 20,8 cm, Erlangen, Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg

⁹⁴³ Schielének több meztelen önarcképe is volt; pl. Egon Schiele: *Önarckép akt*, 1910, gouache, akvarell, feketekréta fehér csúcsfényekkel, papír, 17 × 12 cm, Leopold Gyűjtemény, Bécs

⁹⁴⁴ Robert Morris: *I-Box*, 1962, festett furnérdoboz, fotó, 48 × 33 × 4 cm

⁹⁴⁵ A mű reprodukciója megjelent a *Studio International*-ban, Max Kozloff cikkének illusztrációjaként 1970. januárjában. Lakner itt találkozhatott vele. vö. Kozloff, 1970, i.m., 12-13

⁹⁴⁶ vö. Springer, Peter: *Voyeurismus in der Kunst*, Reimer, Berlin, 2008, 296

⁹⁴⁷ Lakner maga említette, hogy a lazúros technika alkalmazásakor Tiziano festészete inspirálta. Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

⁹⁴⁸ Vö. Fehér Dávid: Lakner László: *Önarckép önkioldóval*, 1970, in: *Az Uffizi Képtár magyar önarcképei*, 2013, i.m., 192–201.

⁹⁴⁹ Beke – mint korábban említettük – Laknernek ezt a képét Joseph Kosuthhoz hasonlította. ld. Beke, 1997, i.m., 19

A festmény kapcsolódik Lakner konceptuális fotósorozatához, az *Önmodellezések*hez is (erről később lesz szó), a korábban a festményre applikált fotó-előkép [206. kép] akár ebbe a sorozatba is beilleszthető lenne. Az önálló koncept-műnek is tekinthető, fennmaradt fotografikus tanulmányok felerősítik a mű politikai aspektusait. A korábban említett *Ich – Er* (1970) [198. kép] a lemeztelenítéshez az akasztás asszociációit kapcsolja, egy másik fényképen a nemiszerv fölé a művész ragasztószalagon francia feliratot ragaszt (ici l'autorité a regarde dessous”), amely arra utal, hogy a hatóságok a szalag alá is benéztek [208. kép]. A lemeztelenítés, az eltakarás és a felfedés kettőssége a cenzúrát, a megfigyeltséget, és a hatóságoknak való radikális kiszolgáltatottságot nyomatékosítja.

A meztelen önarckép ugyanakkor a hippy-mozgalomhoz is köthető, például John Lennon és Yoko Ono *Unfinished Music No. 1. Two Virgins* (1968) [209. kép] című experimentális zenei albumának címlapjával is összevethető, amelyen a két alkotó (az első emberpárt idézve) meztelenül jelenik meg. Az összefüggésekre maga Lakner is utalt 2010-ben Fehér Ildikónak írt levelében: „a kép születésének körülményeire vonatkozóan csak néhány pillanatképet idézek: Mao és a Marihuána, Yoko Ono és az első »body art«-performanszok, Baader-Meinhoff (sic!) és a berlini »kommunák«, Georges Bataille és Maharishi Yogi kora volt az, a párizsi diákforradalom és a Woodstock fesztivál kora, amelyet egy Kölnben tett utazás során »testközelből« megéltem, miközben otthon a szocializmusban a »kultúrpolitika« uralkodott, a három »T«, a megfigyelés alatt állás, az útleveél-korlátozások határozták meg az egzisztenciális alapérzést. Önarcképem ennek a két világnak a határmezsgyéjén született, mintegy Statement-ként a művészi szabadság anarchista demonstrálására. Persze az is lelkesített, hogy a művészettörténet első életnagyságú nude önarcképét festem, és a biztos tudata annak, hogy ez a kép soha nem lesz kiállítva!”⁹⁵⁰

A festménynek van két további aspektusa is: önvizsgálatról tanúskodik, akár Morrist, Laknert is foglalkoztatja exhibicionizmus és voyeurizmus viszonya – amit tovább bonyolít az a körülmény, hogy nem eldönthető, ki a megfigyelő és ki a megfigyelt. Lakner exhibicionista pózban áll meztelenül, ám tekintete nem látszik a szemüveg miatt, így ő is voyeurré változik. A mű (megfestettségén túl) épp emiatt tér el radikálisan Morris alkotásától. Lakner lemezteleníti magát, egyszerre szolgáltatja ki magát bármely befogadó tekintetének, ugyanakkor (ezzel egy időben) a festmény monumentalitása

⁹⁵⁰ Lakner László levele Fehér Ildikónak, 2010. június 6., közölve: *Az Uffizi Képtár magyar önarcképei*, 2013, i.m., 201.

méltóságot is kölcsönöz az önmagát kiszolgáltatott helyzetben ábrázoló festőnek. Ez a játék teszi Laknert a képen ahhoz hasonló „mártírrá”, mint amiről korábban Beke László írt (az *Én, egy közülük* [258. kép] kapcsán). Így válik az *Önarckép önkioldóval* Lakner legkomplexebb politikai „proteszt”-képévé.⁹⁵¹

II.4.1.1. Politikai, történeti tárgyú festmények

A következőkben Lakner hiperrealista műveinek korábban említett csoportjait veszem sorra. Az első a *politikai illetve történeti tárgyú dokumentum-képek* csoportja, melybe (áttételesen) az *Önarckép önkioldóval* is tartozik. Direkten politikai tárgyú az 1970-ben készült *Forradalmár csoport* (1970) [210. kép],⁹⁵² *A Tanácsköztársaság alapítói* (1970) [211. kép], *A Ganz-Mávag kitüntetett szocialista brigádja* (1972) [212. kép], továbbá hasonló kérdéseket vet fel a *Gyapotszedők Kazahsztánban* (1972), illetve a *Kínai levelezőlap* (1972) [223. kép], a grafikák között pedig a Baader–Meinhof történetre reflektáló művek is politikai tárgyúak. A forradalmárcsoportokat, a kommunista vezetőket (köztük a fiatal Rákosi Mátyást), illetve a munkásbrigádot ábrázoló festmények a *Doszvidányijá* [202. kép] problematikáját gondolják tovább. Úgy „mondják fel a szocreál leckéjét”, hogy az mindeközben „idézőjelbe kerül”. Mindezt Lakner a festett „keret” elidegenítő effektusával éri el: nem a csoportot ábrázolja, hanem a csoport képét, nem a közvetlen látványt, hanem az azt megőrző dokumentumot. (Ez a kérdésfeltevés teszi a festményeket konceptuális alkotásokká.) A recepciótörténeti összefoglalóban hosszabban idézett Wolfgang Becker joggal hívta fel a figyelmet arra, hogy Lakner a dokumentumok mögé rejtőzve mondja el kritikus üzenetét, s épp a dokumentarista jelleg szenvtelensége, neutralitása okán váltak (az amúgy baloldali) proteszt-képek a jelenlegi rendszer kritikájává, miközben témaválasztásuk és szakmai megvalósításuk „támadhatatlan” volt. Így kapcsolódik össze Lakner politikai orientációjú hiperrealista festményein a bernáthi hagyományokat felvállaló realista festői tradíció, a szocialista tematika és a nyugati hiperrealista szemlélet. Például az angol-amerikai Malcolm Morley a mindennapi élet jelenségeit hasonlóképp (fehér) keretbe foglaló kompozíciói közel állnak Lakner ekkoriban készülő festményeihez.⁹⁵³ Magyarországon ekkoriban egyedül

⁹⁵¹ A „proteszt” szót Lakner használja saját műveire vonatkoztatva. Beszélgetések, 2009-2010

⁹⁵² A festmény előképe egy 1968-as olasz folyóiratban, a *Vie Nuove*-ban található; vö. Lakner megjegyzésével az aacheni katalógusban, *Gesammelte Dokumente*, 1974, i.m, o.n.

⁹⁵³ pl. Malcolm Morley: *On Deck*, 1966, magna, akril (liquitex), vászon, 212.8 × 162 cm, Metropolitan Museum, New York; Malcolm Morley: *Ship's Dinner Party*, 1966, magna, akril (liquitex), vászon, 210 × 160 cm, Centraal Museum, Utrecht; Malcolm Morley: *Portrait of Esses in Central Park*, 1969-70, akril

Méhes László kísérletezett hasonló társadalomkritikai jelentéssel is bíró hiperrealizmussal, elsősorban *Langyosvíz* című sorozatán (1970-1975), ám Méhest nem foglalkoztatta a történetiség kérdése – így művei sokkal direkter reflektáltak a jelenre, mint Lakner áttételes társadalomkritikái.

A legtöbb esetben – Méhessel szemben – Lakner többnyire nem jelenkori pillanatképeket, hanem történeti dokumentumokat mutat be: a Tanácsköztársaság momentumait (mintegy szembesítve a kommunizmus történetét/történelmét a jelennel), illetve olyan műveket is alkotott, amelyek a kommunizmus utópiáját és elméletét tematizálták (*Das Kapital*, 1974). Lakner „baloldali” művei a fennálló szocialista rendszer sajátos kritikáiként is leírhatók.⁹⁵⁴ Mindez különösen érvényes azokra a művekre, amelyek az „új baloldalhoz” kapcsolódnak: a korábban bemutatott 1969-es *Szűj Fritz Teufelt* ábrázolja [142., 143. kép], és ezt a tematikát gondolja tovább a *Baader–Meinhof* tagjait tematizáló Essenben készült 1972-es rajzsorozat is, amely aktuális újságkivágásokat szembesített azokról készült trompe l’oeilszerű rajzokkal. A legkomplexebb ilyen mű a *Kínai levelezőlap* (1972) [224. kép], amely egy a maoista Kínából származó levelezőlapot ábrázol. A kép az új baloldal számára ekkoriban fontos („maoista”) témát érint, mindemellett ironikusan megidézi a szocialista realizmus hagyományait is, továbbá a mű beilleszthető Lakner „távol keleti” tematikájú művei közé (kezdve a kínai építkezést ábrázoló 1959-es *Építkezéstől* [39. kép] a *Fujiyama kupac I-II.* [1966-70] című képpárig).

Lakner azonban nem csak a konkrét politikai, hanem a legkülönbözőbb történeti dokumentumokat is gyűjti, melyek még indirektebb módon hordoznak társadalomkritikai mondanivalót. Ide tartoznak a monumentálisra felnagyított, bravúrosan megfestett múzeumi leírókartonok: a *Suba* (1970) [231. kép] és a *Főköttő* (1970) [214. kép] megfestett kartonja a Néprajzi Múzeumból, melyek múzeum és művészet viszonyára, illetve a *nemzeti identitás* problematikájára egyaránt rákérdeznek (akár Lakner *Futball a múzeumban* projektje [286-289. kép], a Szépművészeti Múzeumot tematizáló további konceptjei, illetve a Velencei Biennálét mint temetőt bemutató kartotékszerű konceptuális alkotása [*Das Biennale von Venedig – Weissagung*, 1970] [291. kép]). A *Suba* és a *Főköttő* remek példái Lakner azon szándékának, hogy kifejezetten magyar témákat dolgozzon fel (így a *Babonák* című konceptuális sorozattal is összefüggenek

(liquitex), vászon, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien (MUMOK); a művekhez ld. Lebensztejn, Jean-Claude: Malcolm Morley. Itineraries, Reaktion Books, London, 2001, 32-43.

⁹⁵⁴ Lásd erről részletesebben: Dávid Fehér: Consonants of Karl Marx, 2015, i.m., 343–353.

[312. kép]). Lakner nem magát a műtárgyat festi le, hanem annak dokumentációját avatja műtárggyá, a kartotékot mint talált tárgyat festi meg. A duchampi ready made-fogalmat gondolja tovább a klasszikus festészet kontextusában. Lakner művei festett ready made-ek. Ezt a legtisztábban a *Duchamp fésűje* című (1971-72) – általam korábban hosszabban elemzett – festmény mutatja [7. kép], amelyen ez az összefüggés manifesztté válik. Ám Lakner számára a történeti perspektíva is fontos: Duchamp fésűje is egyszerre jelenik meg mint műalkotás és mint történeti emlék. Ilyen *Bartók Béla vasúti igazolványa* is (1974) [215. kép], mely Lakner fotórealista sorozatának egy másik sajátosságára is rávilágít. Lakner dokumentumgyűjtői tevékenységének távoli mintája a bartóki népdalgyűjtés volt – vagyis úgy próbál kapcsolódni a progresszív tendenciákhoz, hogy mindeközben nem szakad el a hazai szituációtól sem. Lakner dokumentumokat, látteleket gyűjt, melyek a társadalmi viszonyok tükröi.

Ilyen történeti dokumentumok továbbá a *telegramok*, amelyeket Lakner szintén gyűjt – a telegram-festmények átvezetnek Lakner szkripturális munkásságához, monumentális „fakszimile-képeihez”, ám a hiperrealista festmények közé is sorolhatók, ugyanakkor lazúros felületeik helyenként (különösen a foltos részekben), absztrakt festményekre emlékeztetnek. A négy telegram-kép (*Mari telegramja*, 1973; *Lenin telegramja a Magyar Tanácsköztársaságnak, 1919*, 1973 [216. kép]; *Miro telegramja André Breton haláláról 1973-1974* [217. kép]; *János telegramja*, 1974) összekötőkapocsnak is tekinthető Lakner németországi és magyarországi munkássága között: az első három még Budapesten, a negyedik már kint, Berlinben készült – a négyből három mű szerepelt az aacheni önálló kiállításon 1974-ben. Lakner eredeti terve pecsétek és telegramok együttes feldolgozása volt. A hetvenes évek elején telegramokat gyűjtött az MTI-ben. Itt találta Lenin 1919-es német nyelvű (!) telegramját a *Tanácsköztársaságnak*, mely egyike volt a szovjetek és a Magyar Tanácsköztársaság között váltott több száz telegram egyikének.⁹⁵⁵ A *Lenin telegramja a Magyar Tanácsköztársaságnak, 1919* című festmény a Tanácsköztársaságot felidéző politikai tárgyú képek közé tartozik, ám itt (Lakner későbbi munkásságát előrevetítve) az írás a leghangsúlyosabb, mely esetenként (például a festmény közepén lévő barnás folt kontextusában) absztrakt jelként is olvasható. Tárgyas és szkripturális elemek viszonyát tematizálja Lakner egyik monumentális, a sorozat utolsó darabjának tekinthető képeslap-festménye, a *Franz Kafka levelezőlapja* (1975), mely már Berlinben készült.

⁹⁵⁵ vö. *Gesammelte Dokumente*, 1974, i.m., o.n.

II.4.1.2. Nosztalgikus dokumentum-festmények

A fotórealista művek között külön csoportot képeznek a *nosztalgikus dokumentum-képek*. Ezek lényegi sajátságait Lakner pontosan fogalmazza meg egy 1972-es interjújában: „Olyan műveket szeretnék csinálni, amelyek figyelmeztetésként érik a nézőt. Első percepciója egyfajta »könnyű leolvashatóság« legyen, valami vonzó dolog, akár utalás egy korra, amikor még érteni lehetett a dolgokat, így a művészetet is. Csak a »második fokozatban« appercipálja, hogy valami nem stimmel, érzékelje a zavaró elemet, a groteszk vonásokat, a kritikát vagy az antinómiát. Első látásra természetesnek, »szépnek« tűnjön, ami abszurd.”⁹⁵⁶ Nehéz tisztábban megfogalmazni Lakner célkitűzéseit annál, ahogy ebben a beszélgetésben elhangzott, épp a festmények készülése idején. Lakner a hatvanas években feltűnően került a *szépet*: megdöbbentő szenvtelenséggel festett kitömött madarakat (*Mikroszkópok*, 1960) [56. kép], elhasználódott autóalkatrészeket (*Egy ócskászláda belseje*, 1960), használhatatlan mechanikus szerkezeteket (*Politechnikai szertárszekerény*, 1962-64) [64. kép]. A kifejezetten taszító dolgok foglalkoztatták: a kitinpáncélú bogarak (*Aranybogár*, 1959) [57. kép], a groteszk szörnyszerű zsarnokalakok (*Metamorfózis*, 1964-67 [123. kép]; *Engedelmesen*, 1966 [130. kép]), később a kibarnított rózsák (*Barna rózsá*, 1969) vagy a felnagyított, kicserepesedett mélybarna szájak (*Száj*, 1969 [143. kép]).

A hetvenes években Lakner arra tesz kísérletet, hogy olyan *szép* képeket fessen, melyek megőrzik a korábbiak abszurditását, groteszk jellegét. A hiperrealista festmények egy másik vonulatának témája így egy sajátos nosztalgiával átítatott *giccs* lesz. A második világháború előtti kor utáni nosztalgia már korai főművének, az *Egy szoba múltjának* (1960-61) [41. kép] is meghatározó eleme volt. A hetvenes években is hasonló stratégiát követ – elsősorban régi képeslapokat fest meg. Ezek között az első a ma lappangó (korábban a Marx Gyűjteményben lévő, itthon az „R”-kiállításon is szereplő) *Lysoform* [218. kép], melynek történetét maga Lakner írja le aachen katalógusában: „Cica [Lakner második felesége – F.D.] nagyanyja divatos festőnő volt. Lenbachnál tanult Münchenben, később visszatért Budapestre, állatképeivel elismertséget szerzett. Minden évben kiállított az őszi szalonon. Egyszer megnyerte a főhercegnő, Erzsébet által alapított díjat, egy körteformájú aranyserleget. Ezt a serleget még kilencvenéves korában is egy

⁹⁵⁶ S. Nagy Katalin: Beszélgetés Lakner László festőművésszel, *Életünk*, 1972/1, 72; újraközölve: S. Nagy Katalin: *Más-kor. Festők, képek, kiállítások*, Gondolat, Budapest, 2009, 214.

üvegszekrényben őrizte. A fia ritkán írt neki képeslapokat kevésbé bensőséges stílusban, amikor a 1914-18 között a fronton harcolt.”⁹⁵⁷ A leírás jól érzékelteti Lakner szándékát: egy olyan korszak, egy olyan kultúra rekvizitumait, relikviáit gyűjti, mely örökre a múlté – a dokumentumok által „elbeszél” történetek egy letűnt világot elevenítenek meg. Ám az édeskés nosztalgiát mindig felülírja az a tudat, hogy a megjelenő korszak véget ért, s ami itt szépnek látszik, az valójában giccs.

Ez a túljátszott, idézőjelbe tett, bekeretezett, dokumentarista szenvtelenséggel ellenpontosított giccs jelenik meg a *Csók* (1972) [219. kép] című festményen. A mű előképe egy Ado Kyrrou *L'age d'or de la carte postale*⁹⁵⁸ című könyvéből származó 1920-as képeslap, melyet túlzó kimódoltsága tesz zavarba ejtővé. Ehhez hasonló *A múzsa előtt* (1970-71) [220. kép] című festmény; fotó-előképe a *Weibliche Schönheit* című könyvből származik [221. kép], melyre Lakner egy antikváriumban tett szert.⁹⁵⁹ Egy tizenkilencedik századi piktor a pamlagon heverő meztelen modelljét festi (felidézve a „festő és modell” kora-újkorig visszavezethető ikonográfiáját). A festmény remek példa arra, hogy Lakner milyen invenciózusan alakítja át előképeit: a fénykép-kivágat eredeti címét (*Die Betrachtung*) megváltoztatja az ironikus *Vor der Muséra*. Továbbá még egy ponton módosítja az előképet: a képen látható festményt (melyen a festő épp dolgozik) manipulálja – nem azt festi meg, amit a festő fest, hanem a nő fényképét ismétli meg még egyszer. Ezzel a trükkel felidézi saját korábbi ismétlésre építő pop artos montázs képeit, és lelepleződni látszik a mű beállított jellege, kimódoltsága is. A festő nem festő, a helyszín nem műterem, hanem színpad.

Ez a szentimentális hangnem jelenik meg a *Reverie Sentimentalon* (1973) is [222. kép], melynek címében a jelző manifesztté válik: a felső képmező romantikus ízű, (érzékenyen megalkotott) festménnyé transzponált táj felvétele és a hozzárendelt kotta egyértelműsíti Lakner szándékát. A kotta-motívum Lakner szkripturális művészetének visszatérő eleme (pl. *Beethoven kotta*, 1974; *Anonim kotta*, 1974; *Händel*, 1976), itt jelenik meg először.

A felidézett és kifordított „giccs” Lakner színes képein válik végletessé: erre jó példa a bugaci pusztát ábrázoló festmény (*Postcard from Hungary [A Képzőművészeti Alap Bugac képeslapjának két oldala]*, 1970-72 [223. kép]), melynek erős

⁹⁵⁷ *Gesammelte Dokumente*, 1974, i.m., o.n.

⁹⁵⁸ Ado Kyrrou: *L'age d'or de la carte postale*, Andre Baland, Paris, 1966

⁹⁵⁹ Bruno Meyer: *Weibliche Schönheit. Kritische Betrachtungen über die Darstellung des Nackten. in Malerei und Photographie*, Klemm & Beckmann, Stuttgart, 1904

társadalomkritikai jellege is van. A festmény ugyanazt a sémát követi, mint a *Lysoform* [218. kép] vagy Lakner további képeslap-festményei (*Schwitters-képeslapok* [1973-74]; *Dékán Mártonné képeslapja* [1971]) – a felső kép-félen a képeslap előlapja, az alsón pedig a hátlapja jelenik meg. Fent színes pusztai táj ökrökkel és gémeskúttal, egy alkonyi felvétel bravúros átirata festménnyé, mely magában hordozza a nemzeti festészet toposzait (Markó Károlytól Lotz Károlyon át Csontváryig vagy Tornyai Jánosig), melyek giccsbe oltott klisékként élnek tovább. A Lakner által kiválasztott levelezőlap a grandiózus giccs minden bombasztikus sajátosságát magán hordozza. Ezt írja felül a „keret”, az alsó kép-fél, mely elárulja, hogy mindez egy képeslap előlapja, amelynek tárgyáról a kecskeméti „Tourist office” tud több információt adni – a képeslap kiadójaként pedig a Képzőművészeti Alap van feltüntetve, mintegy a hivatalos értékrendre (és az Alap indokolatlan monopol helyzetére) utalva. Lakner hiperrealista festményein mintha eleget tenne a hivatalos ízlésnek és a közízlésnek, majd (egyszersmind) gúnyt is üzne belőle.

A fenti megállapítás Lakner politikai tárgyú képeire és „giccs” képeire is igaz. E két kérdésfelvetés a hetvenes évek elején született fotóalapú festmények egyik legfontosabbján, a *Kínai levelezőlapon* (1972) [224. kép] kapcsolódik össze. A festmény Lakner essen tartózkodása idején született. Lakner egy itt vásárolt maoista újság szerkesztőségének írt levelet, hogy küldjenek tipikus képet Kínáról – a válaszban érkezett képek egyikét festette meg: a képen arató munkások a kínai hegyekben, felhők között, alatta német felirat: „ismét egy gazdag termés”. Lakner ihletetten fogalmazta meg, hogy mi foglalkoztatta a kép festésekor: „olyan ez a kép, mint egy balett, amely az aratást dicsőítő jelenetet a Himalája kulisszája előtt egy amerikai reklámfilmként mutatja be.”⁹⁶⁰ Lakner megfesti és ezáltal idézőjelbe is helyezi a szocialista társadalmat dicsőítő képet. A mesterkélten beállított állóképszerű kompozíció elemei festői gesztussá lényegülnek, a levelezőlap álmoképszerű víziója pedig a vásznon csakugyan fikcióvá válik. Lakner lenyűgöző festői magabiztossággal, erőteljes kolorizmusával egy tökéletes szocreál képet fest, melyet a (megintcsak Malcolm Morleyhoz hasonlítható) képeslap-kontextus ír felül, a lenti kínai írásjelek egyben Lakner (nem sokkal) későbbi (a kínai írásjeleket elemző) szkripturális művei felé mutatnak (pl. *Ho Si Min verse*, 1972-73 [353. kép]; *Levél M.I.-től S.K.-nak*, 1974). Noha a művet már 1972-ben ki akarta állítani Wolfgang Becker, végül első nyilvános bemutatására 2004-ig, Lakner retrospektív kiállításáig kellett várni.

⁹⁶⁰ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

Rendkívül izgalmas lett volna, ha ezek a képek akár Németországban, akár Magyarországon bemutatásra kerülnek, s megírható lenne a recepciótörténetük: jelentős részük azonban születésük idején nem volt bemutatva – Magyarországon azért, mert nem lehetett, Németországban pedig azért, mert az aacheni kiállításán (és minden későbbin is) Lakner a legfrissebb művekre koncentrált.

II.4.1.3 „Reál-struktúrák” 1. – festmények

Egy következő, harmadik csoportot képeznek Lakner 1974-ig készült fotórealista festményei között a „reál-struktúrák”⁹⁶¹ (Lakner korábban, aacheni katalógusában „Anyagoknak”⁹⁶², máskor „Rétegeknek” is nevezte ezeket.) A sorozat első darabja a jelenleg az essen Museum Folkwang tulajdonában lévő *A forradalom emlékműve (Barikád)* (1970) [225. kép]. A festmény egy 1968-as párizsi (Jean Pottier által jegyzett) felvétel alapján készült. Lakner továbbgondolja a barikád tizenkilencedik században többször is megjelenő témáját⁹⁶³ (például Jean-Louis Ernest Meissonier⁹⁶⁴, Maximilian Luce⁹⁶⁵), a motívum az életműben először 1957-ben (ötvenhat hatására) jelenik meg (*Áldozat*, 1957 [17. kép]), ám ekkor még egy Ben Shahn festészetével rokonítható formanyelvvel társult. Az 1970-es festmény egész felületét betöltik az utcakövek: Laknert egyszerre foglalkoztatják aktuális társadalmi/politikai kérdések (ennyiben a festmény a korábban vizsgált politikai „proteszt”-képek sorába illeszkedik) és primer festészeti problémák – hogyan lehet a nehézkedő anyagokat bemutatni, és miként jelennek meg az egymás mögötti rétegek. A mű mindemellett a korábbi perspektivikus festményekre is visszavezethető: Lakner ezúttal egy másfajta tértapasztalat ábrázolásának lehetőségeit kutatja. (Bizonyos értelemben ennek a réteg-problematikának lesz egy festőileg másként artikulált variánsa a későbbi *Lettre imaginaire*-képek [461. kép] különböző festék- és karcolat-rétegeket konfrontáló képi szintaxisa.)

⁹⁶¹ A cím Laknertől származik, a dokumentáció összeállításakor nevezte így ezeket a műveit – később, a kilencvenes években is foglalkozott „struktúrákkal” absztrakt képein, mely címadásaiban is megjelenik.

⁹⁶² „Stoffe”, vö. *Gesammelte Dokumente*, Aachen, 1974, i.m., o.n.

⁹⁶³ Lakner szeme előtt, amikor ezeket a képeket festette nem a fotórealizmus, hanem a realizmus courbet-i eszméje lebegett. (A művész szóbeli közlése.) Festészettechnikai szempontból külön érdekessége a műveknek, hogy Lakner a grisaille-hatást nem szürke festékkel éri el, hanem színekből keverte ki a kövek szürkéjét.

⁹⁶⁴ Jean-Louis Ernest Meissonier: *La Barricade, rue de la Mortellerie, juin 1848*, 1848, olaj, vászon, 29 × 22 cm, Musée du Louvre, Párizs

⁹⁶⁵ Maximilian Luce: *Párizsi utca 1871. májusában*, 1903-1905, olaj, vászon, 151 × 225 cm, Musée d’Orsay, Párizs

Lakner 1970-es képe egy egész utcakő-sorozatot indít el, Lakner a barikád-témának további két variánsát is elkészíti (*Barikád*, 1971; *Barikád*, 1972 [226. kép]), és az utcakő motívum más konceptuális művén is megjelenik: az *Egy Dürer-rajz utcakővel való kiegészítésén* (1971) [296. kép] vagy a Magritte-sorozat egyik darabján [283. kép]. Az első festmény jelentőségét az is növeli, hogy az 1971-72-es „utcakő akció” (Beke László 1972-ben összeállított *Utcakövek és sírkövek* című projektje⁹⁶⁶) legfontosabb előzményei közé tartozik,⁹⁶⁷ noha adatszerűen nem bizonyítható, feltételezhető, hogy a projekt résztvevői vagy mások, akik ezzel a motívummal foglalkoztak (például Attalai Gábor, Gulyás Gyula, Pinczehelyi Sándor, Maurer Dóra, Gáyor Tibor, stb.) ismerték Lakner festményét.

Az utcakő ábrázolásokhoz kapcsolódik a *Kavicsok* (1972-73) [227. kép] című festmény is, melyen az „egymáson heverő világ” elemei nem kockák, hanem gömbölyű formájú kavicsok. A művet tanulságos lenne összevetni Lakner 1961-es *Kövek / Föveny / Sekély víz* című festményével [42. kép], melynek felületét szintén kavicsok töltik ki, ám a korai Lakner teljesen másképp (a szürnaturalizmus szabad felületkezelésével rokonítható egyéni technikával) jeleníti meg a földön heverő kötömeget.

Szintén ebbe a sorozatba tartozik a lakneri életmű két különleges darabja, a *Silence. Hommage à Joseph Beuys* (1971) [228. kép], illetve a *Paprika* (1973) [229. kép]. Az előbbi tisztelgés a nagyhatású német művész előtt: a művön Lakner Beuys *Fond* című installációját⁹⁶⁸ festi meg, a mű (utólagos) címe Beuys egy másik, későbbi (1973-as) művét idézi.⁹⁶⁹ Noha most nem célunk az egyes művek beható interpretációja, fontos megemlíteni, hogy Lakner Beuys-parafázisa esetén egy későbbi értelmezés fontos szempontja lehet a kiindulópont (Beuys) és Lakner eltérő viszonya a választott anyaghoz, a filchez. Lakner már 1969-ben alkalmaz filcet, Robert Morris filc-environmentjeit⁹⁷⁰ továbbgondolva figurális kontextusban (*Filc-rózsa*, 1969). 1971-es művén – Beuyszal

⁹⁶⁶ „Hirdettem egy nagy akciót Utcakövek és sírkövek címmel, amelynek többek között az éppen esedékes március 15-i tüntetések, Gazdag Gyula filmje, '68 Párizsa adták az aktualitását. Ebből az alkalomból rengeteg ember csinált kockaköveket, Korniss Dezső, Gulyás Gyula, Erdély Miklós és sokan mások. Megint mások sírköveket készítettek, és voltak olyanok, akik ezt kombinálták. Életem legjobb előadása volt, kb. 20 percen át tartott, aztán Pauer Gyula lerúgta véletlen a diavetítőt, zárlatot kapott a gép, és soha senki nem tudta meg, hogy mi volt a folytatása ennek az előadásnak, de én ezt nagyon fontosnak tartottam.” (Interjú Beke Lászlóval, 1998);

elérhető: http://www.artpool.hu/boglar/1972/720706_u.html

⁹⁶⁷ vö. Dékei Kriszta: A szabadság szele. Kiáramlás és delej a Centrális Galériában, *Beszélő*, 2008. október, XIII/10., (elérhető: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-szabadsag-szele>)

⁹⁶⁸ Joseph Beuys: *Fond III*, 1968, réz, filc, 117 × 519 × 406 cm

⁹⁶⁹ Joseph Beuys: *Silence*, 1973, *Das Schweigen (The Silence)*, Walker Art Center

⁹⁷⁰ pl. Robert Morris: *Felt Piece*, 1967-68 (többek között szerepelt a *When Attitude become Form* katalógusában is, i.m., o.n.)

szemben – Laknert a filc nem mint „szociális plasztika” (ennek koncepcióját Lakner 1971-ben még nem is ismerhette),⁹⁷¹ hanem mint *festői téma* foglalkoztatja – az érzéken eldolgozott barna foltok Lakner korábbi Rembrandt-tanulmányait idézik. Lakner azonban mégsem önmagáért való festészetet művel: nem pusztán a felületképzés alapvető festői problémáival foglalkozik: az esztétikán kívüli művészetet mintegy visszafordítja az esztétikai terebélyébe – ez önmagában is egy konceptuális gesztus (bármilyen érzéki is a végeredménye).

Lakner fontos műve a különös körülmények között megsemmisült *Paprika* (1973) [229. kép], melyről csak fényképet ismerünk – Lakner 2009-ben két változatban is újrafestette a képet oldottabb ecsetkezeléssel (*Paprika*, 1973/2009 [484. kép]; *Tondó Paprika*, 2009 [486. kép]). A *Paprika*-kép remek példa Lakner azon szándékára (ezt korábbi műveknél is láthattuk), hogy műve „magyaros” legyen. A képen megjelenő paprika-halom ahhoz hasonlóan felel meg a Magyarországról kialakult sztereotípiáknak, mint a bugaci pusztá gémeskútja és marhacsordája. Különösen feltűnővé válik ez, ha Lakner művét összevetjük az amerikai hiperrealista Ben Schonezeit egy évvel későbbi *Peppered* (1974)⁹⁷² [230. kép] című festményével, melynek kompozíciója (bár feltehetően nem ismerte Lakner 1974-ben Aachenben kiállított művét) nagyon hasonlít Lakner művéhez; míg Schonezeit spektakuláris árucikként bemutatott kaliforniai paprikái az amerikai fogyasztói társadalom viszonyaira reflektálnak, addig Laknernél a magyar paprika (amely ráadásul „nemzeti színű”) mint sztereotip nemzeti szimbólum jelenik meg, egy par excellence magyar, ugyanakkor mégis a nemzetközi művészeti áramba tartozó képi gondolkodásmód motívumaként.⁹⁷³

Lakner „*reál-struktúrák*” sorozata a klasszikus csendéletfestészet sajátos avantgárd/konceptuális (ugyanakkor mégis a tradicionális festészethez kötődő) újragondolásának is tekinthető, mindemellett kísérlet a realizmus és az absztrakció, a geometrikus és az organikus formák kettősségének a meghaladására, és egy realista szemléletű, mégis struktúraelvű festészeti nyelv kialakítására, amely a – magyarországi neoavantgárdban nagy hangsúllyal jelenlévő – szeriális jellegű konkrét művészet realista párhuzamának is tekinthető. A képek többféleképp olvashatók, ahogy erre Lakner találó

⁹⁷¹ Vö. Volker Harlan: *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuyszal*, Budapest, Metronóm, 2001 (Stuttgart, 1986), 29 skk.

⁹⁷² Ben Schonezeit: *Peppered*, 1974, akril, vászon

⁹⁷³ Igen jellemző körülmény a paprikával kapcsolatban, hogy amikor Bak Imre és Nádler István 1968-ban a Galerie Müllerben kiállítottak, a *Frankfurter Rudschau* kritikusa, Jürgen Morschel kiállításukról az írta, hogy „hard edge paprikával” (1968. október 16.). Laknernél ez a magyaros, ugyanakkor nemzetközi művészetre vonatkozó eszmény ezen a művön szó szerint jelenik meg.

sorozata címe is utal: a cím egyik tagja: „reál” kifejezi a megközelítés szigorú látványelvűségét, a „struktúra” viszont a tárgyi értelemben vett látványtól való elszakadást, s egy autonóm, absztrakt rendszerben való gondolkodás igényét.

II.4.1.4. „Reál-struktúrák” 2. – grafikák

A reál-struktúrák sorozatot Lakner az ekkor készített kisebb méretű grafikáira is kiterjeszti. A barokkig (vagy egészen az antik művészetig) visszavezethető trompe l’oeil tradíciót felidéző ceruzastúdiumai szenvtelen objektivitással örökítenek meg hétköznapi tárgyakat, papírzacskókat, zsebkendőket, kupakokat, kávészemeket, borítékokat, papírlapokat, rolókat, spárgákat (egy ízben Chirico kesztyűjét⁹⁷⁴ is!) különféle pozíciókban.

A grafikai sorozaton visszatér a *Kötél (Identitás)* [184. kép] kapcsán már említett megkettőződés-lenyomat-problematika is, mely ezúttal a kép illuzionisztikus jellegével társul. A kép önmagában is a látvány pontos megkettőzése (Bild-Abbild). Ismét megjelennek a lenyomatok (példa erre a több változatban is létező *Lenyomat*, 1970 [231. kép]), illetve újfent alkalmazza a frottázs technikát (amelyhez rendszeresen visszatér az 1950-es évektől fogva). A frottázsok a lenyomatokhoz hasonló struktúrákat alkotnak (esseni *Frottázsok járdalapokról, házfalakról*, 1972 [232-234. kép]).

A rajzokon megjelenített tárgyak általában megismétlődnek, Lakner korábbi montázsszerű, ismétlésen alapuló kompozícióit továbbgondolva. Itt azonban az ismétlés a tárgy körbejárásának a módja. Ahogy a képeslap-festményeken megjelenik a *verso* és a *recto* dichotómiája, itt is találkozhatunk olyan tárgy-párosokkal, melyek identikusnak tűnnek – ugyanannak a dolognak két oldalaként (például: *Tanulmány [Zacskó]*, 1971; *Tanulmányrajz*, 1971, *Helyzetek [Zsebkendő]*, 1972 [249-250. kép]; *Roló*, 1973 [245-246. kép]). Ennek egy komplex változata a *Konceptmű (Boríték)* (1972) [235. kép], melyen balra (1-es számmal) egy boríték sematikus rajza látható, középen (2-es számmal) egy valódi boríték, mely előrehajlik és árnyékot vet, jobbra pedig ennek a borítéknak illuzionisztikus másolata (3-as számmal). Lent egy John Stuart Milltől származó idézet olvasható (Lakner több másik művén is idézi Stuart Millt): „Mivel a nevek relatívak, s ha

⁹⁷⁴ Az én Chirico kesztyűm (1972-1973) című alkotás a trompe l’oeil festészet megoldásait párosítja a szabad asszociációkon alapuló szürrealista képalkotással. Giorgio de Chirico *A szerelem dala* (1914) című festményén szereplő kesztyű-motívumot idézi Lakner. A falról lelógó kesztyűt Chirico trompe l’oeilszerűen festette meg. Lakner a kesztyű vetett árnyékát egy pénisz árnyékára cserélte, ezzel frivol erotikus tartalmakkal telítve a motívumot.

két tárgy együtt szerepel bizonyos jelenségben, a két tárgy között viszony létesül: ezt a viszonyt hasonlóságnak nevezhetjük. / Föltéve, ha e hasonlóság elemei a két tárgy azon részeiben mutatkoznak, amelyekre a relatív név együttesen vonatkozik.”⁹⁷⁵

Lakner Stuart Mill *relatív név*-fogalmát idézi. A relatív név (szemben az abszolút névvel) Millnél páros szó (például apa, fiú) – olyan szó, mely a jelölt tárgyhoz egy (vagy több) hozzá tartozó másikat kapcsol, ennyiben szükségszerű megkettőződéshez (vagy megsokszorozódáshoz) vezet (az egymással összekapcsolódó tárgyak nevei pedig korrelatívak).⁹⁷⁶ Mill Lakner által idézett szövegében a hasonlóság-viszony többszörösen áttételes rendszerét mutatja be a szavak és a dolgok viszonylatában. A jelenségekkel összefüggő tárgyak kapcsolata Mill szerint hasonlóság-viszony, mely segít a jelenségek hasonlóságának (korrelációjának) értelmezésében is, mely a jelenségek tárgyainak relációján alapszik. A tárgyak és a jelenségek azonban összefüggésben vannak a szavakkal is, melyek jelölik azokat.

Lakner az idézett szövegrészből kiiktatja a kétszeres megkettőződést, s ebből csak egyet vizsgál, a két tárgy közötti hasonlóságviszony kérdését a szavak és a látvány vonatkozásában, ez a kérdés összefügg az *Kötél / Identitással* [184. kép] és a többi kettősképpel is, melyek szintén a megkettőződés és megsokszorozódás problémáját vizsgálták. Lakner különféle hasonlóságviszonyokat mutat be. Az első alak leképzettként jelenik meg (körvonal), a második egy talált tárgy (ready-made), a harmadik a tárgy illuzionisztikus mása – látható a modell és annak kétféle reprezentációja: az egyik reprezentáció körvonalassága, stilizáltsága okán reflektál önnön reprezentáció mivoltára, a másik azonban elrejtje ezt, trompe l’oeilként a modellel identikusnak tűnik. Lakner eltér az eredeti Mill szövegtől: ő nem két tárgyat vizsgál, hanem egy tárgy képi reprezentációjának a lehetőségeit a verbalitás vonatkozásában. A szó, boríték, ugyanis mindhárom tárgyat egyaránt jelöli, ugyanígy nevezzük a három képet, noha ontológiai státusuk (fikciós szintjük) eltérő. Ennyiben Laknernél a relatív név fogalma arra

⁹⁷⁵ A szöveg Stuart Mill *Philosophy of Scientific Method* című filozófiai művéből származik, több mondat rövidített és módosított változata; Az eredeti szöveg: „...whenever two objects are jointly concerned in a phenomenon, this constitutes a relation between those objects, so, if we suppose a second pair of objects concerned in a second phenomenon, the slightest resemblance between the two relations resemble, provided of course, the points of resemblance are found in those portions of the two phenomena respectively which are connoted by the relative names.” Mill, Stuart: *Philosophy of Scientific Method*, New York, 1950, 57.

⁹⁷⁶ vö. „Relative names are such as father, son; ruler, subject; like, equal; unlike, unequal; longer, shorter; cause, effect. Their characteristic property is, that they are always given in pairs. Every relative name which is predicated of an object, supposes another object (or objects), of which we may predicate either that same name or another relative names which is said to be the *correlative* of the former.” Stuart Mill: *A System of Logic*, Teddington, 2009, 36.

vonatkozhat, hogy az adott névhez megjelenésük tekintetében különböző (ám mégis hasonló) tárgyak egyaránt kapcsolódhatnak.

Lakner a hasonlóság-viszonyban lévő képek és a jelölő-jelölt viszonyban lévő szavak és látványok kapcsolatát vizsgálja. Különböző ontológiai szinteket konfrontál, akár Joseph Kosuth *One and Three Chairs*-én (1965). Ám Lakner műve abban tér el a híres konceptuális alkotástól, hogy nem pusztán egy filozófiai kérdést felvető gondolatmenet vizualizációja, hanem egy bravúros rajz is, mely egészen a barokk illuzionizmus hagyományáig vezethető vissza. Ennyiben Lakner műve egy (paradox módon) *klasszikus grafikai teljesítményként* is értékelhető, komplex, önreflexív konceptmű, mely a tárgyak, a képek, és a szavak viszonyára kérdez (ezt a problémát bontja ki a Magritte-sorozaton is). A kérdés jellegzetesen konceptuális, a képi artikuláció pedig jellegzetesen klasszikus. Nem ismerek más konceptuális művészt, akinél ez a kettősség annyira radikálisan kiéleződne, mint Lakner művészetében.⁹⁷⁷

A *Konceptmű (Boríték)* [235. kép] annyiban narratív jelleggel is bír, hogy egymás után „olvasható” variációkat mutat. A sorozat más darabjain ez a narratív jelleg erősödik fel (ahogy Lakner írta: „az izgatott, hogy a rajzokkal történeteket meséljek el”⁹⁷⁸). Ilyen az 1972-es *Zacskógyűrés* sorozat [236. kép], melyen egy zacskó összegyűrésének fázisai jelennek meg, itt nem a kép és a szó viszonya, hanem a jelentéstől elvonatkoztatott tárgy látványa kerül a középpontba, ahogy Lakner a műveket bemutató aacheni katalógusban fogalmazott: „Magam elé helyeztem egy tárgyat és megpróbáltam minden funkciójától megfosztva rátekinteni.”⁹⁷⁹ A zacskógyűréshez hasonló problémákat vet fel a két vizespoharat (*Vizespoharak*, 1972k. [238. kép]), illetve a két söröskupakot bemutató rajz (*Söröskupakok*, 1972 [237. kép]) mely utóbbinak lenti felirata („stádiumok”) jelzi, hogy a bal oldali ép és a jobb oldali belapított söröskupak ugyanazon tárgy két állapotát ábrázolja. Ezt a folyamatszerűséget mutatják a hajtogatott zsebkendőt ábrázoló sorozatok [249-250. kép], illetve az *Égetés* (1972) [239. kép] című rajzsorozat is, mely az 1977-es Kasseli Documentán is szerepelt: itt egy papír égésének stádiumait *dokumentálta* illuzionisztikus rajzain, míg el nem jutott végső stádiumként magához a megégett papírhoz, mely a reprodukción a rajzoktól teljesen megkülönböztethetetlen.

⁹⁷⁷ Egyedül Méhes László Pauer Gyulának küldött trompe l’oeil *Kartotékja* merülhet fel analógiaként (ám ez is egyedül áll a művész életművében szemben Lakner kiterjedt sorozatával) a magabiztos rajztudást konceptuális kérdésfelvetéssel párosító észjárás példajaként. (ld. a mű reprodukcióját ld. Szőke Annamária, i.m., 2005, 82.

⁹⁷⁸ *Gesammelte Dokumente*, uo.

⁹⁷⁹ vö. *Gesammelte Dokumente*, Aachen, 1974, i.m., o.n.

Míg a folyamatszerűséget hangsúlyozó darabok inkább a látvány relativitására reflektálnak, akadnak olyanok is, melyek inkább a név esetlegességének kérdését, illetve az egyes darabok identitását vizsgálják szemiotikai kontextusban (ennek konceptuális példája a Magritte-sorozat [278-285. kép], melyet külön tárgyalok). A kávészemeket ábrázoló cím nélküli rajzon (1972) [240. kép] a megkülönböztethetetlen szemekhez egy-egy szám tartozik – a számok pontosan követik a kávészemek elrendeződését, megjelölik a megkülönböztethetetlen szemeket, melyek ezáltal beazonosíthatóvá válnak. A szemek a térben *véletlenszerűen* rendeződnek el, tán Lakner meghatározó olvasmányélményére, Stéphane Mallarmé *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (Kockadobás soha nem törli el a Véletlent) című versére is utalnak. Lakner itt is megkülönböztet különböző ontológiai szinteket – a számok a térben elhelyezett szemek absztrakt, síkban kiterített megfelelői. Balra úgy tűnik, mintha a szemek egy tükörben ismétlődnének, mégse felelnek meg tükör-szimmetrikusan a fal „másik oldalán” lévő, szám nélküli szemek a padlón szétszórt szemeknek. Hasonlóképp zavarba ejtő a 14. számú „kávészem”, mely feloldva a trompe l’oeil szigorát egy satírozott foltként jelenik meg. Szintén a jel és a kép, illetve a sík és a tér viszonyát vizsgálja az 1973-as *Szonett* című rajz [242. kép], melyen a képsíkon egymással párhuzamosan kiterített fadeszkák illuzionisztikus másai helyettesítik a szonett sorait, a szöveget (a Magritte-sorozat egyes darabjaihoz hasonló módon.)

Lakner a hatvanas évektől kezdve gyakran konfrontál jeleket (betűk, számok) figurákkal. A *Studium, számok* (1972) [241. kép] című rajzon összekapcsolódik a kávészemeket ábrázoló rajz és a folyamatrajzok logikája: az álló rajz felső részén egy illuzionisztikusan megrajzolt zsebkendő, lent pedig egy igazi kendő, melyen számok olvashatók. A számok időpontokat jelölnek, melyeket Lakner a felső rajz készítése közben tartott szünetekben jegyzett fel. A jel-leképzés-látvány viszonyrendszerben megjelenik egy negyedik dimenzió, az alkotás ideje, vagyis magának a műnek a létrejötte mint újabb *réteg*. Ennek a fokozottan önreflexív logikának egy 1974-es *Studium* lehet a másik példája, melyen egy összegyűrt papírlap jelenik meg: Lakner elszakítja a papír alsó részét (ennek a gesztusnak mágikus jelentés is tulajdonítható⁹⁸⁰): ezzel egyszerre szakad el az illuzionisztikusan megrajzolt lap és a hordozó médium (papír) is. Itt hangsúlyossá válik egy másik (külső) szemszög is, mely relativizálja az illúzió teljességét. Lakner ezen a művén kombinálja az illúziót a valósággal (a rajz fiktív jellege, a tépés valódisága).

⁹⁸⁰ Lásd ehhez a problémához: Beke László: Miért használt fotókat az A.P.L.C.?, i.m., 8.

A rajz, akár a rétegeket ábrázoló festmények, a tér és az anyagság ábrázolásának lehetőségére kérdez. Lakner tautologikus konceptuális gesztussal papírlapot rajzol a papírlapra, melynek bal oldala stilizált körvonallal jelölt (síkszerű), a kép síkjához asszimilálódik, „azonossá válik” a hordozó médiummal, a másik, összegyűrt oldalon azonban illuzionisztikusan előrehajlik, árnyékot vet, elválk a felülettől (ám mégis rajta marad). A két réteg azonossága és elválasztottsága a papír elszakítása miatt válik hangsúlyossá. Lakner műve anyagtanulmánynak is tekinthető, mely a papírt mint hordozó médiumot és anyagot tematizálja, ugyanakkor a reprezentáció mibenlétére is kérdez. A mű, amennyiben anyagtanulmánynak tekintjük (a falapok, a kötelek és a textildarabok ábrázolása is tekinthető anyagtanulmánynak), visszavezet a *reál-struktúrák* sorozat kiinduló problémájához, az *anyagok* és a *rétegek* („an sich”) vizsgálatához.

A rajzsorozatok ugyan elválaszthatók a *reál-struktúrák* festmény variánsaitól, mégis összefüggenek vele. A két műcsoport együtt jelzi, hogy milyen komplex módon kapcsolódik össze Lakner művészetében autonóm festőiség, magas fokú, a klasszikusokkal mérhető szakmai tudás és konceptuális érdeklődés. Lakner grafikái klasszikus (akár dűneri) értelemben vett stúdiumok, ám ezzel egy időben médiumelméleti, szemiotikai problémák vizualizációi is, jellegzetes konceptuális művek.

Bizonyos értelemben a korábban elemzett *Kötél (Identitás)* (1969) [184. kép] tekinthető Lakner első reál-struktúra-tanulmányának, hiszen itt tematizálja Lakner először a reprezentált anyag anyagságát, továbbá a hordozó médiumot magát is (másik előzmény a *Fujiyama kupacok I-II*, 1966-70⁹⁸¹ [251-252. kép]). Erre az összefüggésre a kötelek későbbi (a rajzsorozatokban betöltött) hangsúlyos szerepe hívja fel a figyelmet (a zen-jelre is emlékeztető *Rajzstúdium*, 1972 [243. kép]; a *Kötél (Identitás)* egy másik, később kivitelezett verzióját idézi, a kompozíció illuzionisztikusan megrajzolt variánsának is tekinthető, azzal a különbséggel, hogy itt nem azonos hosszúságú a két kötél-darab).

A *reál-struktúrák* sorozat az életmű későbbi alakulásának ismeretében válik különös jelentőségűvé (talán nem véletlen, hogy Lakner 2009-ben „idézetszerűen” is visszanyúlt a hetvenes évek elején született sorozathoz). Több rendben is közvetítő szereppel bír Lakner egymással párhuzamos műcsoportjai között. A hetvenes években összekapcsolta Lakner rétegeket bemutató (sajátkezü és gyűjtött) fényképeit,⁹⁸² illetve bizonyos konceptuális objektjeit (*Hommage a Marcel Duchamp (Rose Selavy-nak)*,

⁹⁸¹ Erre hívja fel a figyelmet Brendel János is, ld. Brendel, 2000, i.m., 96

⁹⁸² Egy válogatás közölve, *Gesammelte Dokumente*, i.m., o.n.

1969 [248. kép]). Később, a kilencvenes és kétezres években az absztrakt képeket festő Lakner művészetében ismét meghatározó fogalom lesz a struktúra, mintegy kapcsolódva a korábbi sorozathoz.

Mindemellett a sorozat darabjai a korszak magyarországi neoavantgárd tendenciáiban is elhelyezhetők. A hajtogatás mint az idő múlásának vizualizációja Maurer Dóra *Időmérés* (1973)⁹⁸³ című experimentális filmjén is megjelenik, a hajtásnyomok finom játéka mint frottázsmotívum pedig Maurer *Elrejtett struktúrák* (1977)⁹⁸⁴ című frottázsain is hasonló strukturális és elméleti kérdéseket vet fel. Mindemellett a valóság és az illúzió viszonyát, a szem becsapását tematizáló Lakner-művek Pauer Gyula pszeudo-struktúráival, Méhes László szintén konceptuális szellemiségű trompe l'oeil festményeivel és rajzaival (*Vászon*, 1974; *Rajzok – vázlatfüzet*, 1970),⁹⁸⁵ illetve Hencze Tamás illuzórikus térviszonyokat megjelenítő frottázsaival és festményeivel is rokonítható. Az identitás, hasonlóság, másolat és ismétlés kérdése pedig Erdély Miklós *Ismétléseleméleti tézisek* és *Azonosításelméleti vizsgálatok* című szövegeivel, illetve a hozzájuk kapcsolódó fotografikus illusztrációival (1972-73),⁹⁸⁶ továbbá az eredeti és a másolat viszonyát tematizáló papírműveivel is párhuzamba állítható (*Eredeti és másolat egy közegben*, 1974).⁹⁸⁷ Nemzetközi kontextusban pedig Lakner rajzai olyan művészek alkotásaival vethetők össze, mint Gérard Titus-Carmel. Lényeges különbség azonban Lakner művei és a legtöbb idézett konceptuális alkotás között, hogy Lakner klasszikus értelemben vett trompe l'oeil rajzokat készít a legtöbb esetben, mintegy visszahelyezi a konceptuális művészet bizonyos kérdésfelvetéseit a klasszikus rajzművészet kontextusába, sajátosan szintetizálja az illúziókeltés festészeti és grafikai hagyományait, az eredeti, a másolat, a realitás és a hiperrealitás, illetve a szimuláció kérdéskörét vizsgáló konceptuális tendenciákkal.

⁹⁸³ Maurer Dóra: *Időmérés*, 1973, 16 mm film

⁹⁸⁴ Maurer Dóra: *Elrejtett struktúrák I-III*, 1977-80, grafit, frottázs, hajtogatott Ingres papír, 500 × 655 mm; Maurer és Lakner összefüggéséről a grafika „konceptualizálásának” vonatkozásában lásd korábbi előadásomat: Fehér Dávid: Eredeti, másolat, lenyomat. Maurer Dóra, Lakner László és a grafika konceptualizálása (előadás), elhangzott: *Nyomatás – nyomhagyás. A képkalkatás új pozíciói az 1960-1970-es években* (konferencia), Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2017. december 1.

⁹⁸⁵ Méhes László: *Vászon*, 1974, akril, vászon, 100 × 150 cm; Méhes László: *Rajzok – vázlatfüzet*, 1970, ceruza, papír, 297 × 210 mm; ezekről a művekről lásd: Fehér Dávid: *Méhes* 2016, i.m., 21–22.

⁹⁸⁶ Erdély Miklós: *Ismétléseleméleti tézisek*; Erdély Miklós: *Azonosításelméleti vizsgálatok* in: Erdély Miklós: *Kollapszus orv*, Magyar Műhely, Párizs, 1974 (1991), 2. kötet, 86–87.

⁹⁸⁷ Erdély Miklós: *Eredeti és másolat egy közegben*, 1974 fotópapír, fotó, grafit, 59,9 × 50 cm; Erdély vonatkozó műveiről bővebben lásd: Szőke Annamária: *Erdély Miklós: Eredeti és másolat + Indigórajzok. Ismertető szöveg egy kettős kiállításához*, 2011, elérhető: http://arthist.elte.hu/Tanarok/Szoek/A/EM/EM_Eredeti+Indigo_2011.htm (utolsó letöltés: 2018. 04. 22.)

II.4.1.5. Egyéb trompe l'oeil-ök

Lakner hiperrealista festményei között megkülönböztethetünk egy másik csoportot is, a könyveket ábrázoló trompe l'oeil-ökét. Ezek ismét kiváló példák lehetnek arra, hogy milyen mértékben összekapcsolódik egymással Lakner konceptuális és festői tevékenysége. A sorozat emblemikus darabjai közé tartozik az *Yves Klein kékje* (1972) című festmény [253. kép], amelyen Lakner kivételesen nem könyvet, hanem egy átkötözött kék táblaképet fest meg trompe l'oeil modorban. Az Yves Klein-i monokrómia kérdéskörét sajátosan gondolja tovább: megidézi a monokróm festészetet, amely a festészet határait, kereteit és keretrendszerait tematizálja, és szorosan összefügg a festészet végére vonatkozó diskurzusokkal. Lakner a festészen túlit megfesti, ahhoz hasonlóan, ahogy korábban Duchamp ready-made-jét is megfestette: festészete ennyiben ebben az esetben is megszüntetve megőrzött festészet, amely festészetként vet számot a festészet (lehetséges) végével. A felkötözött könyveket ábrázoló klasszikus trompe l'oeilök szorosan kapcsolódnak Lakner felkötözött könyvobjektjeihez, a könyvobjektjeiről szóló fejezetben foglalkozom velük.

A fenti áttekintés is mutatja, hogy Lakner hiperrealista műveinek csoportjára önmagában is jellemző a különböző műformák és témák párhuzamossága; Lakner egyszerre (felváltva) foglalkozik a politikai témájú („proteszt-jellegű”), a nosztalgikus, az anyagokat vizsgáló és a könyveket bemutató festményekkel, melyek néhol motívumaik alapján, néhol problémafelvetés tekintetében rokoníthatók egymással. További összekötő kapocs, hogy a legtöbb festményen tetten érhető Lakner jellegzetes, lazúros festőtechnikája. Lakner hiperrealista festményeit azonban kiegészítik és értelmezik a hetvenes évek elején készült a konceptuális művek, amelyek a hazai és az egyetemes konceptuális művészetben is felhasznált médiumokban valósultak meg – fényképek, szövegek, objektok, filmek, installációk.

II.4.2. Konceptuális fényképek (sorozatok) (1970-1974)

A hetvenes évek elején számos neoavantgárd képzőművész (például: Tót Endre, Bak Imre, Konkoly Gyula) időlegesen vagy véglegesen felhagyott a festészetrel (vagy szobrászattal), és csak konceptuális művek, elsősorban fényképek készítésével foglalkozott. Saját bevallása szerint Laknerben is felmerült annak a lehetősége, hogy

szüneteltesse festői tevékenységét,⁹⁸⁸ mégsem döntött így. Brendel János, Laknerről szóló monográfiájában visszaemlékezik a művésszel folytatott 1971-es beszélgetésére, amelyben Lakner így fogalmazott a festéssel kapcsolatos akkori dilemmáiról: „tudod, hiányzik nekem a festés, a vászon, a festés mint akció, mint matéria.”⁹⁸⁹

Lakner nagyszámú konceptuális művet alkotott az hetvenes években. A legkorábbiak, *Wounded Knife* (1968), a hatvanas években születtek. 1969-es az *Hommage à Marcel Duchamp (Rose Selavy-nak)*, illetve az *Érem két oldala. Szocialista fotókollázs*.

Mint a szakirodalom áttekintéséből kiderült, Lakner konceptuális fotóművei szinte teljesen feldolgozatlanok. Brendel János Laknerről írt könyvében konceptuális működésének mindössze két és fél (szöveg)oldalt szentelt.⁹⁹⁰ A következőkben nincs módom e műcsoport teljes körű bemutatására. Lakner a hatvanas évek végétől kezdődően készít fényképeket,⁹⁹¹ a hetvenes években gyakran alkalmazta a fotós Gadányi Györgyöt egyes alkotások kivitelezéséhez.

Lakner már a hetvenes években is nagyobb sorozatok részeként alkotta meg a legtöbb fotóalapú koncept-művét, ám már készülésük idején sem tisztázta egyértelműen, hogy melyik fénykép pontosan melyik sorozathoz tartozik. A következőkben kísérletet teszek a rendelkezésre álló fényképanyag csoportosítására. Elsősorban a Lakner által megjelölt sorozatcímek alapján (a művésszel való konzultáció után) rendezem a fényképeket csoportokba, csoportosításom tehát nem idegen Lakner szellemiségétől, ám több helyen én döntöttem arról, hogy egy adott mű melyik csoportba kerüljön. Nem célom lekerekített rendszerré szervezni a rendelkezésre álló anyagot; a későbbi interpretációhoz azonban elengedhetetlen, hogy megkísérleljem a rendszerezést, a Lakner által tettenérhetően következtetlenül alkalmazott sorozat-címek tisztázását.

Lakner az archívumában őrzött fényképekkel kapcsolatban a következő sorozatcímeket alkalmazza: *Önmodellezések*, *Egy munkásember életéből. Készülődés a május elsejei felvonulásra (Károly)*, *Szavak és képek (Magritte)*, *Futball a múzeumban*, *Tautológiák*, *Referenciák*, *Népszokások – Babonák*, *Idézetek*, (ez utóbbiak elsősorban szövegkonceptek, amelyekkel egy későbbi fejezetben foglalkozom). Akadnak olyan művek, amelyek tartalmilag összetartoznak, de Lakner nem rendezte csoportba őket.

⁹⁸⁸ Beszélgetés, 2009-2010

⁹⁸⁹ Brendel, 2000, i.m., 107.

⁹⁹⁰ Brendel, 2000, i.m., 107–112.

⁹⁹¹ Noha ilyen irányú tevékenysége a hetvenes évek első felében a legszámottevőbb, később sem hagy fel ezzel a technikával, a kilencvenes években és napjainkban is készít montázsokat, fényképeket.

Ezek rendszerezésére a Lakner elképzeléseitől sem idegen „*Proteszt-művek*” csoport körvonalazását kísérem majd meg (például a *Munkásember hétköznapijai* is ebbe illeszkedne), ezek a hiperrealista festmények politikai tárgyú darabjaival függnek össze. A következőkben csak a fotóalapú konceptekkel foglalkozom (nem lesz szó a könyvobjektokról, a filmekről és a szövegekről, melyeknek külön alfejezetet szentelek) – az egyes műveket csak vázlatosan elemzem, elsősorban a csoportok, a sorozatok bemutatását kísérem meg.

II.4.2.1. Önmodellezések (1970-71)

Lakner konceptuális fényképeinek talán legnagyobb, és kétségkívül legheterogénebb sorozata a nehezen behatárolható *Önmodellezések* (1970-71). Erről Lakner egy ízben azt írta, hogy „van legalább *hatvan* olyan munkám, amelyekben (Marcel Duchamptól és Yves Kleintől inspirálva) magam voltam a magam modellje”.⁹⁹² Lakner a duchampi⁹⁹³ vagy kleini⁹⁹⁴ előképpel pontosan megjelöli azt az áramlatot, amelyhez az *Önmodellezések* sorozattal csatlakozik – ez a gondolkodásmód összefüggésbe hozható a művész személyét, illetve a művész testét középpontba állító (a dadaisták gondolkodásmódjától sem idegen) neoavantgárd tendenciákkal, a fluxussal vagy a bécsi akcionisták tevékenységével, bizonyos performance-művészekkel, és persze az ún. body arttal is. Azokkal a tendenciákkal, amelyeket a Tate Modern 2016-ban rendezett kiállításán a *Performing for the Camera* kifejezéssel⁹⁹⁵ írtak körül, egy műforma alakulásának a történetét vizsgálva. A „kamera előtti”, illetve a „kamera számára végrehajtott” performansz az időalapú művészet (time-based art) sajátos esete.⁹⁹⁶ A művek tárgyát képező mozdulatsorokat, akciókat a művészek nem közönség előtt mutatják be, hanem a fényképezőgép előtt, a mű végleges formáját fényképként nyeri el, maga a fotográfia mégis az esemény dokumentumának tekinthető, sőt, bizonyos

⁹⁹² Lakner írásos közlése (Berlin, 2008. május 10.)

⁹⁹³ Gondoljunk Marcel Duchamp azon műveire, amelyeken szerepet játszik, Rrose Selavy-ként jelenik meg.

⁹⁹⁴ A legismertebb ilyen Klein fotó az *Ugrás az semmibe* (1960), de a modellezés problematikához tartoznak Klein „antropometrikus” festményei és a hozzájuk tartozó akciók is.

⁹⁹⁵ *Performing for the Camera*, Simon Baker – Fiontán Moran eds., kat. Tate Modern, London, 2016 (2016. február 18. – június 12.)

⁹⁹⁶ A témáról a performativitás fogalmának vonatkozásában lásd még: Philip Auslander: The Performativity of Performance Documentation, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, no. 3., September 2006, 1–10.; Simon Baker: For the Camera, *Aperture: Performance Issue*, Winter 2015; Doris Kolesch – Anette Jael Lehmann: Inter/Actions? Staging the Self and Medialization in Bruce Nauman, Joan Jonas, and Vito Acconci, in: *After the act. The (re)presentation of performance art*, Barbara Clausen ed, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2007, 67–78.

esetekben a „performansz” kizárólag fényképen valósul meg, gondoljunk a „műfaj” egyik paradigmaticusnak tekintett művére, Yves Klein *Ugrás a semmibe* (1960) [261. kép] című – Simon Baker által kifejezetten a performansz-fotográfia műfaji kérdései szempontjából elemzett – fényképére, amelyet két fénykép összemontírozásával hozott létre a Shunk-Kender⁹⁹⁷ fotográfus-páros.⁹⁹⁸ Az *Ugrás a semmibe*, amelyen Yves Klein egy ház tetőpárkányáról veti le magát a mélybe Lakner *Önmodellezések* sorozata szempontjából is fontos előképnek tekinthető, ám Klein – és távoli előképe, Duchamp – mellett olyan művészek életművében is meghatározó ez a műforma, mint Vito Acconci, Günter Brus, Valie Export, Eleanor Antin és mások.

Ez a műforma a keleti blokk neoavantgárd művészeinek körében különösen gyakori volt, több okból is: egyrészt azért, mert a művészek korlátozott nyilvánosság előtt működhettek, így gyakran a fényképezőgép (kamera) előtt valósíthatták meg az akcióikat, másrészt politikai tartalmakat is hordozó művek ebben a formában szélesebb (nemzetközi) körben is terjeszthetőnek bizonyultak, gondoljunk olyan művészek alkotásaira, mint Július Koller, Jana Želibská, Petr Štembera, Mladen Stilinović és Sanja Iveković. Magyarországon pedig – többek között – olyan művészek tevékenységében jelent meg ez a műforma, mint Tót Endre, Attalai Gábor, Méhes László, Szentjóby Tamás, Erdély Miklós, Pauer Gyula, Maurer Dóra, Pinczehelyi Sándor, Hajas Tibor, Halász Károly. Lakner *Önmodellezések* sorozata a legközelebb Tót Endre és Attalai Gábor fotóalapú performatív alkotásaihoz áll (melyeket akár *performatív fotográfiának* is nevezhetünk). Tót Endre *Nagyon speciális örömök* (1971-76) című sorozatának darabjain,⁹⁹⁹ és Attalai Gábor ironikus proteszt-művekként leírható fotografikus „privát performanszain” (*No air!*, 1971; *One Month Closed Nose*, 1973; *One Hour with Needle*, 1971; *Cutting Wart on Breast*, 1971; *When a man cannot get and give informations*, 1971)¹⁰⁰⁰ a művész alakja abszurd (olykor egyenesen komikus) helyzetekben jelenik meg, mintegy reflektálva a társadalmi helyzet abszurditására és visszasságaira.

⁹⁹⁷ Harry Shunk és János Kender több művész számára is készítettek fényképeket, Yves Kleinnel rendkívüli jelentőségű a kollaborációjuk.

⁹⁹⁸ Simon Baker: *Performing for the Camera*, in: Baker 2016, i.m., 11–27.

⁹⁹⁹ Tót Endre *Nagyon speciális örömök* című sorozatáról lásd: Hegedüs Orsolya: *Konceptuális akcionizmus. Adalékok Tót Endre Nagyon speciális örömök című sorozatának értelmezéséhez*, in: *Tót Endre: Very Special Gladnesses*, kat. Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2017, 4–11.

¹⁰⁰⁰ Ezekről lásd: Fehér Dávid: *A negatív csillag. Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez egy kamarakiállítás ürügyén* (1–2. rész), *Balkon*, 2011/1, 18–22.; 2011/2, 2–5.; Fehér Dávid: *Transzfer ideák. Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális műveihez*, in kat.: *Attalai Gábor*, Vintage Galéria, Budapest, 2013, 2–9.

Lakner *Önmodellezések* című sorozata elhelyezhető a politikai tartalmakat (is) hordozó performatív fotográfia nemzetközi, ezen belül is kelet-európai és magyarországi összefüggésrendszerében. Míg az előző fejezetekben rendre jeleztem, hogy az épp elemzett műcsoport miként kapcsolódik Lakner korábbi tevékenységéhez, ebben az esetben nincs módom erre (az egyetlen kapocs a Lakner-életmű egy-egy régebbi alkotásával Duchamp előkép-mivolta, ami már a hatvanas évek elejétől kimutatható). Lakner valami teljesen újba kezd: sem előtte, sem utána nem állította saját magát a művészete centrumába úgy, mint 1970-71 táján, amikor a fényképek jelentős része készült. A dokumentumokat gyűjtő Lakner művei *közvetettebbek*, sosem tematizálódik az alkotást létrehozó szubjektum maga, jóllehet, a különböző megidézett személyekkel, helyzetekkel való azonosulás, *identifikáció* a lakneri életmű meghatározó sajátossága: míg korábban és később Lakner saját személyét a megidézett referenciák mögé bújtatja, addig ezeken a felvételeken nyíltan szerepet játszik. Lakner festészetében ennek a jelenségnek első és egyetlen példája a korábban elemzett *Önarckép önkioldóval* (1970) [205. kép] című festmény, amely akár egy az *Önmodellezések* sorozathoz tartozó fénykép festménnyé transzponálásaként is leírható. Lakner a sorozat további fényképein rendszerint meghökkentő helyzetekben jelenik meg, a legtöbb esetben a művek nem önarcképszerűek: a művész teste inkább az ötletet közvetítő médiumként jelenik meg, ritkán látható individuumként.

Az *Önmodellezések* kifejezés, ahogy Lakner maga fel is oldja, arra vonatkozik, hogy az alkotó önmagát állítja műveinek középpontjába, modellként jelenik meg, a képek egésze pedig helyzeteket modellez. Tágabb értelemben ehhez a sorozathoz köthetők azok a művek is, amelyeken Lakner ugyan nem jelenik meg, de a modell modell-mivolta tematizálódik (például: *Két akt tükrörel I-II*, 1971; *Testvérek*, 1971). Az *Önmodellezések* továbbá nem szűkíthető le csak fényképekre. Nemcsak az *Önarckép önkioldóval* (1970) [205. kép] című festmény sorolható ide, hanem a *Felveszem a lépcsők formáját* ceruzarajz változata [260. kép], illetve egy másik festménynek, a *Múza előttnek* (1970-71) [220. kép] is vannak ilyen aspektusai (az is jelzi ezt, hogy a sorozathoz tartozik egy ugyanilyen című fénykép is [268. kép]).

Az *Önmodellezések* sorozat egyik hívószava az *identitás* – némileg más értelemben, mint az 1969-es kötél-mű esetén, ám nem teljesen eltérő módon. Azokon a műveken, melyeken Lakner szerepet játszik, az identitását, önazonosságát változtatja meg. Lakner ekkoriban tervezett egy „*Je est un autre*” („én ez valaki más”) című

sorozatot is,¹⁰⁰¹ melyben Arthur Rimbaud híres mondata a fentebb leírt helyzetet sommázza: az *én másként* jelenik meg – az én önmagával való azonossága megszüntetve is megőrződik.¹⁰⁰² Noha ez a tervezett sorozat sosem valósult meg, címe az *Önmodellezések* legtöbb darabjára érvényesnek tekinthető.

A „*Je est un autre*” sorozat egyetlen elkészült műve a *Lakner v. Luckner az 1936-os Larousse-ban* című¹⁰⁰³ koncept [254. kép], amelyet az *Önmodellezések* sorozat emblematikus darabjának is tekinthetünk. Lakner egy önmagáról készült *igazolványképet* helyezett el az épp a születési évében, 1936-ban kiadott (általam korábban többször is említett, többek között az *Egy szoba múltja* [41. kép] motívumainak forrásaként is felhasznált) Larousse lexikonban, amelyet a művész 1959-ben egy antikváriumban vásárolt. Mint korábban a dokumentum-festmények bemutatásakor láthattuk, a hetvenes évek elején Laknert a dokumentum (mint olyan) státusa foglalkoztatja. Festményein a felnagyított, megfestett dokumentumok fikcióvá válnak, elveszítik dokumentum-értéküket; az igazolványkép motívuma később az 1974-ben festett *Bartók Béla vasúti igazolványán* [215. kép] is megjelenik, ám gondolhatunk Szentjóby Tamás szintén 1971-

¹⁰⁰¹ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

¹⁰⁰² Ehhez hasonló jelenséget ír le egy másik Lakner által kiválasztott, vázlataiban megjelenő, – feltehetően *Idézet-műnek*, imaginárius „naplórészletnek” szánt, ám végül csak a művész munkaanyagaiban felbukkanó – idézet Cook kapitánytól: „The sovereign of island gave his name to me for the time we lived here – and he had my name during this time.” („A sziget uralkodója nekem adta a nevét, amíg itt éltünk – és ez idő alatt ő használta az én nevemet.”); Lakner munkajegyzetei között található egy hasonló tartalmú Raymond Chandler idézet is: „Amit egyikünk mond, éppen a negatívja annak, amit a másikunk.”

¹⁰⁰³ A mű címe önmagában is problematikus. Tudomásom szerint legkorábban a CAYC 1974-es katalógusában jelenik meg (*Hungria '74. Muestra presentanda por el Centro de Arte y Comunicación. Noviembre - Diciembre 1974.*, kat., Buenos Aires, 1974), ezzel a címmel: *Lakner v. Luckner*, ám a címadás valószínűleg nem Laknertől, hanem a katalóguslapokat „kollázsoló” Jorge Glusberg-től származott; a mű következő közlése egy münsteri katalógusban volt: *Sprachen Jenseits von Dichtung*, Marquardt, Axel szerk., kat. Westfälischer Kunstverein Münster, 1979, 96-97 – itt a mű *Korrektion des Larousse (Ausgabe 1936)* címen jelent meg (1971-es datálással) – ugyanebben az évben a mű még egyszer megjelenik Lakner önálló münsteri katalógusában (*László Lakner. Malerei 1974-79*, kat. Münster, 1979, i.m., 12. – itt *Korrektion des Larousse* címen. A mű legközelebb Brendel János könyvében jelenik meg (Brendel, 2000, i.m., 151.), itt *Én mint Graf Luckner a Larousse-Lexikonban* címen (továbbra is 1971-es datálással). A 2004-es *Metamorphosis*-katalógusban a koncept címe: *Én, mint Luckner gróf a Larousse lexikonban (Metamorphosis, 2004, i.m., 60.)*; A mű utoljára Lakner 2009-es *Buchwerke* című könyvében jelent meg (*Buchwerke, 2009, i.m., 27.*), itt a mű címe: *Lakner statt Luckner. Korrektur im Larousse-Lexikon von 1936* (a mű technikájának megnevezése: „koncept-fotocollage”); az mű az általam jelenleg javasolt címen: *Lakner v. Luckner az 1936-os Larousse-ban* címen jelent meg a CAYC-katalógus digitális változatának általam írt ismertetőjében is a stuttgarti Württembergischer Kunstverein *Das Morgen is Beweis* című kiállításán is. Mivel az eredeti lexikon átlapozása után kiderült, hogy Lakner nem is Luckner helyére helyezi fényképét, továbbá graf Luckner nem is található meg a Larousse-ban, csak egy bizonyos Nicholas Luckner, melyre Lakner akkor bukkanhatott, amikor a lexikonban saját nevének helyét kereste, s itt a „Laknau V. Lucknow” felirat volt olvasható, a Lucknow szócikk pedig közvetlenül a Luckner után következik. vö. *Nouveau Petit Larousse Illustré*, Claude Augé szerk., Paris, 1936; 1481., illetve 1508.; jelen összeállításban az mű először közölt címét használok azzal a kiegészítéssel, hogy az az 1936-os Larousse-ban található. (Így elkerülöm a korábbi címadások pontatlanságait, ugyanakkor a cím lényegi értelmén nem változtatok.)

es Pauer Gyulának az *Elképzelés* projekt keretében küldött konceptjére is,¹⁰⁰⁴ amelyen a lemásolt (s ennyiben manipulált, hamisított) személyi igazolványnak politikai jelentése is van – mindemellett a Szentjóbynál is kérdésessé válik a dokumentum dokumentum-értéke.

Lakner fotóművén is hasonló dolog történik: Lakner két dokumentum összemontírozásával egy ironikus pszeudo-dokumentumot hoz létre – Lakner (illuzionisztikusan rövidülve) *odafesti* (a máshol szereplő) Luckner (gróf) nevét és sajátját arra a helyre, ahol „szerepelnie kéne” (a fotókoncept Lakner betűkkel kapcsolatos festői tevékenységéhez, továbbá a szintén a hetvenes évek elején kibontakozó könyvművészeti tevékenységéhez is kapcsolódik).

Lakner szerepet játszik, mintha az én identitásának mibenlétére (elvesztésére?) kérdezne, maga az igazolványkép, az identitás dokumentuma kerül bizonytalan kontextusba. A lexikon eredeti feliratát ennek szellemében értelmezi át. A „Laknau V. Lucknow” feliratot „Lakner v. Luckner”-re módosítja.¹⁰⁰⁵ A „v.” ezentúl a francia „Voir” („lásd”) helyett a magyar „vagy” rövidítése. A kérdés: Lakner vagy Luckner (mely utóbbi angolosan ejtve megegyezik a festő nevével) – a két név mintha identikussá válna. Ez a tisztán verbális megkettőződés mintha Lakner korábbi kettős-képeinek logikáját redukálná.

A koncept remekül illusztrálja, amiről korábban beszéltünk: Lakner úgy jelenik meg Laknerként, hogy mindeközben azonossá válik valaki mással (Luckner), aki szinte tökéletesen megfelel neki. Lakner játszik a szavakkal és a képekkel. A koncepten egyszerre jelenik meg az identitás mint kép (igazolványkép) és mint szó (név) – azonban mindkettő státusa elbizonytalanodik: a kép a lexikon illusztrációjává minősül, a név hangalakja pedig tökéletesen megfelel egy a lexikonban szereplő másik névnek.

A műnek ezen az intellektuális játékon túl van egy másik olvasata is, mely szintén jellemző az *Önmodellezések* legtöbb darabjára: Lakner gesztusa sajátosan exhibicionista, ám ezzel egy időben groteszk is – mintegy gúnyt űz saját reménytelen exhibicionizmusából.¹⁰⁰⁶ Erről tanúskodik a *Curriculum Vitae* (1971) [255. kép] című keserűen ironikus fénykép is, melyen ugyan Lakner nem jelenik meg, szorosan kapcsolódik az *Önmodellezések* kérdésfelvetéséhez: Lakner a göcsörtös deszkapadlóra

¹⁰⁰⁴ Vö. Szőke Annamária (szerk.): *Pauer*, i.m., 80-81.

¹⁰⁰⁵ Ez a konstelláció azonban előhívja a Graf von Luckner kifejezés asszociációját is, vagyis azt a képzetet, amire Lakner későbbi címadásai utalnak: Lakner Luckner gróf helyét foglalja el a Larousse-ban.

¹⁰⁰⁶ Nota bene: Lakner fiatalkori álma azóta valóra vált: a Larousse magyar kiadásában külön cikk foglalkozik művészetével.

írja: „My Life” – a fehér festék helyenként lekopott, kétségkívül ki van téve a teljes pusztulásnak, ugyanakkor festett felirat elmozdíthatatlan is, ami tovább növeli a kiszolgáltatottságot. (A *Curriculum Vitae* cím melleleg a „híressé válás” a luckneres konceptben kifejeződő „hiányára” is utalhat – a nemzetközi karrier vágyára, ám elérhetetlenségére.)

A szerepjátkozás gesztusa (aktuál)politikai értelmet nyer a többször említett híres koncepten, az *Én, egy közülük* (1970) [258. kép] címűn. Itt Lakner orosz forradalmárok közé montírozza magát ahhoz hasonló játékot játszva, mint a korábban bemutatott *Doszvidányiján*: a művész sajátosan fordítja ki a propagandisztikus fényképek logikáját (a politikus a nép közé tartozását demonstráló felvételeket, olyanokat, mint a Lenint bányászok között bemutató 1920-as híres fénykép,¹⁰⁰⁷ mindemellet a forradalmárokkal való azonosulás a művészet és a forradalom viszonyát, illetve általában az avantgárd mibenlétét is tematizálja). Szintén hordozhat politikai jelentést (bár kevésbé direkt módon) a *Zsákban futás* (1970) [256. kép], illetve a *Vezetett (Leaded art)* (1971) [196. kép] is: az egyiken Lakner úgy próbál futni, hogy mindeközben a zsák ellehetetleníti mozgását, a másikon pedig egy ökörhöz hasonlóan, az orránál fogva van a falhoz láncolva („az orránál fogva vezetik” szólásra utalva). Nem lehet ezeket az ugyanakkor játékos koncepteket nem a fentebb említett *Curriculum vitae* [255. kép], az *Elküldhetetlen csomag* (1971)¹⁰⁰⁸ [257. kép] vagy a (szintén korábban felmerült) *Asztronauták* (1969) [313. kép] című film kontextusában látni, amelyek mind a művész bezártságára és ellehetetlenített egzisztenciális helyzetére, a kitörés vágyára és lehetetlenségére is utaltak.

Ugyan Lakner magyarországi tevékenysége során nem vett részt performanszokban, akciókban, a *Zsákban futás* és a *Vezetett* mégis egy akcióról készült fényképnek tűnik. Ennek a legjellemzőbb példája a *Felveszem a lépcsők formáját* (1971) [259-260. kép]. A fényképeken Lakner egy lépcsősoron hasal. Kezét széttárja, egyszerre utalva a madár repülő mozdulatára és Krisztus kereszthalálára. A lépcső a spirituális felemelkedésnek, a transzcendencia és immanencia közötti mozgás lehetőségének ősi szimbóluma (gondoljunk például Jákob lajtorjára).¹⁰⁰⁹ Lakner mintha felidézne a transzcendens tartalmakat is hordozó motívumrendszert (kereszt, mártírium, madár,

¹⁰⁰⁷ Vlagyimir Iljics Lenin a második Összoroszb Bányász Szövetség delegáltjaival, a Kommunista Párt tagjaival a moszkvai Kremlben, 1920 január 23., fotó: N. Alekszejev.

¹⁰⁰⁸ A mű egyik változatán Lakner a csomagra mint a mesebeli Piroska csomagjának rekonstrukciójára hivatkozik.

¹⁰⁰⁹ A lépcső motívum rokonítja a művet Attalai Gábor 1970-es *Negatív csillag* című konceptuális fényképével is.

repülés, létra), ugyanakkor fel is számolná: nem felfelé száll, hanem lefelé tart, nem repül, hanem nehézkezik. Ennek a nehézkezésnek a hasán mutatkozó nyomait (sérüléseit) egy naturalisztikus ceruzarajzzal dokumentálta, a fotóalapú művet a klasszikus realista leképezési módokkal konfrontálva (akárcsak az *Őnarckép önkioldóval* [205. kép] esetén). Lakner sajátosan kapcsolja össze a klasszikus ceruzarajzot (mint egy állapot dokumentumát) a fotón dokumentált akcióval. Egymás mellé rendeli a fotót és a rajzot mint a dokumentálás két formáját, s ezáltal mintha nyomatékosítaná a fotóalapú konceptuális alkotások és a hagyományos képzőművészeti technikák párhuzamosságát az életművén belül. Lakner ezúttal is ironikus kvázi-mártírként jelenik meg. A mű címe, *Felveszem a lépcsők formáját* (1971), az alkalmazkodás lehetetlen, értelmetlen és teljesíthetetlen feladatára és egy abszurd helyzetre utal. A mű összevethető Yves Klein *Ugrás a semmibe* (1960) [261. kép] című felvételével, mintha a földetérés utáni pillanatot ábrázolná, modellezve a kelet-európai művészek helyzetét, mindemellett olyan alkotásokkal is összevethető, mint Walter de Maria *Mile Long Drawing*-ja (1968) [262. kép], amelyen a művész két vonal között fekszik a Mojave sivatagban széttárt karokkal. Az amerikai művésszel szemben Lakner nem a szinte kozmikus léptékeket, az ember és a természet viszonyát vizsgálja, hanem épp fordítva, saját beszűkített lehetőségeire, kilátástalan helyzetére utal.

A műnek egy másik aspektusára utal a műnek Marinko Sudac gyűjteményében található változata: itt a lépcsőn fekvő művésztől készült felvételek egy terevezett film standfotóiként jelennek meg. A képekhez mellékelt németnyelvű felirat tanúsága szerint Lakner egy 16 mm-es, 4 perces rövidfilm készítését tervezte, amelyen két kamera közről (30 cm-ről) és távolról (10 méterről) rögzíti a művészt, amint megkísérli „felvenni a lépcsők formáját”. („Film, 16 mm, 4 Minuten mit zwei Kameras – Die Entfernung der einen Kamera von der Figur ist 30 cm [sic!], die der anderen ist 10 m.”) Szintén a németnyelvű felirat utal arra, hogy a mű összefüggésbe hozható Lakner Lukács Györgyöt parafrázáló alkotásaival is. Az *Esztétika kultúra* – több más konceptuális alkotásán is megjelenő [14. kép] – részleteit idézi Lakner: „A forma... tükörkép... A forma: egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erő kifejtés... A forma kifelé elhatárol és befelé végtelenné tesz mindent.”¹⁰¹⁰ Lakner a művet „formatanulmányként”

¹⁰¹⁰ „Die Form... ist Spiegelbild... Die Form: Die maximale Kraftentfaltung unter den gegebenen Möglichkeiten der gegebenen Situation... Die Form: Begrenzt nach außen und nach innen macht sie alles endlos.”; Vö. Lukács György 1998 (1913), i.m., 29. (A „forma... tükörkép...” kitétel ebben a formában nem szerepel Lukács szövegében.)

(Formstudie) értelmezi a feliratban: a formatanulmány egyrészt az akadémiai képzésre, a klasszikus mimetikus leképezésre, a formateremtés régi képzőművészeti és teoretikus dilemmáira utal (akár a *Rembrandt tanulmányok* címadásra és a hozzá kapcsolódó problematikára is visszautalhat), mindemellett a formát ebben az esetben Lukács György korai filozófiájának kontextusában értelmezi. A Lukács-szövegben szó szerint nem szereplő „forma... tükörkép...” kitétel a mimézis régi problémáira, a realisa leképezésre, az eredeti és a másolat, a jelölő és a jelölt, az ábrázoló és az ábrázolt viszonyára utal, illetve talán arra az igényre is, hogy a mű tükört tartson egy adott (társadalmi) helyzet elé. A Lakner által legtöbbször idézett második Lukács-mondat pedig a formát „maximális” erő kifejtésként értelmezi „egy adott helyzet adott lehetőségei” között, amely Lukács szerint a forma „igazi etikáját” jelenti. A kitörés, ellenállás, erő kifejtés mint morális alapállás kötődik a forma lukácsi értelemben vett fogalmához – ez a gondolat pedig összekapcsolja Lakner művét a művész más politikai proteszt-műveivel. A harmadik Lukács-mondat, amely arra utal, hogy a forma „kifelé elhatárol”, ám „befelé végtelenné tesz mindent” Lakner művének kontextusában pedig vonatkozhat a lehatároltság, bezártság nyomasztó képzeire, és a végtelen keresésének vágyára. A bezártságon belüli végtelen megtalálásának lehetőségeire, amely talán épp az eszme, a műalkotás és általában a művészet formájában lehetséges. Lukács egy másik ponton úgy fogalmaz – és ezt a mondatát Lakner a saját jegyzeteiben is kiemelte –, hogy az „esztétikai kultúra: az élet művészete; művészetet csinálni az életből.”¹⁰¹¹ Az élet és a művészet összefonódásának eszméje, az élet művészetként és a művészet életként való művelése/megélése (amely a fluxus egyik meghatározó gondolatának is tekinthető) Lakner (fotó)realista művészete szempontjából is alapvető jelentőséggel bír: a *Felveszem a lépcsők formáját* és az *Önmodellezések* sorozat legtöbb darabja a művészetként megélt étellel és az életként megélt művészettel kapcsolatos kérdéseket is felvet, egy diktatórikus rendszerben való túlélés dilemmáival vet számot játékos, ironikus, esetenként humoros módon, ám korántsem súlytalanul.

Az *Önmodellezések* sorozatnak több más olyan darabja is van, ami egy akció dokumentációjához hasonlít. Ide tartozik a *Rossz szokások* (1971) is, amely a brit fluxus-művész Paul Woodrow *Bad Habits* című kanadai projektjéhez kapcsolódott.¹⁰¹² Lakner a

¹⁰¹¹ Lukács György 1998 (1913), i.m., 20.

¹⁰¹² Magáról a projektről nem rendelkezem információval, a Lakner művéhez csatolt felhívás, alapkonceptió szövegét ismerem csupán. Lakner műve összevethető olyan alkotásokkal, mint Attalai Gábor *Idiotic manner* (1973) című sorozata.

felhívásra válaszként saját rossz szokásait (orrátörés, fültörés, szájba nyúlás) „játssza el”, mutatja be, önmagát modellként vizsgálva. Lakner neve ekkoriban több pályatársához (például Tót Endréhez) hasonlóan több konceptuális művészethez kapcsolódó levelező listán szerepelt,¹⁰¹³ ez a felhívás is így jutott el hozzá, Woodrowtól közvetlenül.¹⁰¹⁴

Szintén nagyobb projekthez kapcsolódott Lakner *Kopernikusz* sorozata (1971), melynek szintén maga a művész a főszereplője. A mű az 1972-es krakkói grafikai biennáléhoz kapcsolódó Kopernikusz-kiállításra készült (1973-ban születésének 500. évfordulóját ünnepelték). A sorozat egyik darabján Lakner egy akciót ír le és mutat be a budapesti obszervatóriumban „*Jövendölés művészet – Kopernikusz tiszteletére*” címen [263. kép], a másikon eljátssza a kopernikuszi fordulat nagy felismerését, miszerint a Föld kering a Nap körül [265. kép]. Ebben az esetben érthetjük az *önmodellezések* kifejezést leginkább szó szerint – Lakner a jelenség modelljévé válik: egy szobában jár körbe egy világító villanykörte körül a föld és a nap viszonyát modellezve. A fényképen (több változata is ismert) a mozgás folyamatának fázisai egymás mellé kerülnek, Lakner alakja megsokszorozódik – ez a megoldás összefüggésbe hozható a kronofotográfia eljárásával¹⁰¹⁵ illetve egy Marcel Duchampról (illetve Francis Picabiáról) készült, Lakner számára fontos fényképpel, melyen Duchamp ötször jelenik meg önmaga beszélgetőtársaként [266. kép].¹⁰¹⁶ A mű mindemellett Vito Acconci *Second Hand* (1971) című fotókon dokumentált performanszával is összevethető [267. kép].¹⁰¹⁷ Acconci az óra másodpercmutatóját követve mozgott egy égő villanykörte körül, az idő, a tér és az individuum viszonyát, illetve a tér és az idő percepcióját modellezve. Lakner szintén egy villanykörtét jár körbe, egy zárt és sötét szobában: a konstelláció kozmikus távlatokat sejtet, ám mindezt relativizálja a tér szinte klausztrófó hatása. A művész útját krétával rajzolt kör jelöli ki. A kör, amelyet a művész bevallása szerint Bertold Brecht *A kaukázusi krétakör* című darabja is inspirált, nemcsak a bolygók keringését képezi le, hanem a

¹⁰¹³ Lakner szerepelt a NET levelezőlistán, amit Jaroslaw Kozlowski és Andrzej Kostolowski találtak ki, és több magyar művész volt még rajta, a recepciótörténeti összefoglalóban részletesebben is foglalkoztam a NET szerepével és jelentőségével. A lista egy 1972 körüli példánya megtalálható az Erdély hagyatékban is. (Az információt köszönöm Szőke Annamáriának!)

¹⁰¹⁴ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

¹⁰¹⁵ Lakner ezzel a formával már egy Erdély Miklóssal közösen készített fotómozaikján is kísérletezett, a Márka Étteremben (1968 körül), továbbá Lakner montázs-kompozíciói is összefüggésbe hozhatók a kronofotográfia eljárásával (erről esztétika szakos szakdolgozatomban részletesebben is írok.) Ekkoriban (teljesen más kontextusban!) Maurer Dóra is foglalkozik mozgásfázisokkal. (*Reverzibilis és irreverzibilis mozgásfázisok*, 1972)

¹⁰¹⁶ Ismeretlen fényképe: *Marcel Duchamp sokszoros portréja*, 1917 (erre a Lakner által hivatkozott előképre felhívja a figyelmet Brendel is, vö. Brendel, 2000, i.m., 183)

¹⁰¹⁷ Vö. Gloria Moure ed.: *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Ediciones Poigrafa, 20_21 Collection, Barcelona, 2001, 90–93.

vég nélküli – értelmetlennek, monotonnak tűnő – körmozgást is ábrázolja, amely egyúttal a művész saját helyzetének is a metaforája.

A Kopernikusz-sorozatnak készült egy további darabja is (szintén több változatban ismert). Ez a legkomplikáltabb, „*La giustificazione fisica del principio della parallasse*” címen az 1972-es velencei biennálén is szerepelt [264. kép].¹⁰¹⁸ Lakner egy fiktív illusztrált lexikoncikket hoz létre (ennyiben műve a *Lakner v. Luckner*rel [254. kép] rokonítható), amelyben a parallaxis (vagyis az égitestek iránya a megfigyelési pont mozgása következtében való látszólagos eltolódásának) jelenségét „magyarázza”. A legfelső, 2-es számmal jelzett ábrán a világító villanykörte negatívja felnagyítva, az alatt lévő 29-esen a kétszer is megjelenő (feltehetően az elmozdulás két pontját reprezentáló), villanykörte körül „keringő” Lakner, alatta egy parallaxisról szóló francia lexikoncikk, és 22-essel jelölve egy parallaxisszöveget demonstráló geometriai ábra. A 29-es ábra lexikonszerűen leíró jellegű, a kép egyes elemeit Lakner franciául meg is magyarázza: a körte a nap, Lakner a föld, egy feketével jelzett pont a hold, a rajzosan meghosszabbított szoba pedig az univerzum. A parallaxis-ábrázolás összefügg Lakner „megkettőződéssel” foglalkozó műveivel – Lakner itt is kétszer jelenik meg (noha „identikus” önmagával), a két nézőpont relativitása összefüggésbe hozható Lakner „reál-struktúráinak” (korábban vizsgált) hasonló problémafelvetéseivel is. Ezen túl a szoba üressége, szorongató sötétsége, a villanykörte rideg fénye, továbbá a falra írt univers-szó fanyar iróniája különös klausztrofobikus hatást kelt (a világegyetem témájához Lakner 2002-ben tér majd vissza *Én az univerzumban* című fotóval kombinált festményén [480. kép]).

Az *Önmodellezések* egy másik csoportját alkotják azok a művek, melyekben Lakner a művész és a modell viszonyával foglalkozik (ez a klasszikus művészet gyakori témája). A modell jelen esetben jobbára aktmodell.¹⁰¹⁹ *A múzsa előtt* (1971) [268. kép] című fényképen (a korábban említett festmény párdarabja), Lakner szemei modelljének melleire szegeződnek, szája tátva marad. A cím és a felvett patetikus póz kétségtelenül ironikus.¹⁰²⁰ Az iróniát csak fokozza az, hogy a Lakner és a modell feje közötti szintkülönbség azt sejteti, hogy a művész a trubadúrokhoz hasonló gesztussal térdre borul

¹⁰¹⁸ Vö. a Velencei Biennále katalógusával: *Grafica d'Oggi* 1972, i.m., 310.

¹⁰¹⁹ A legtöbb esetben Lakner Cica becenévre hallgató barátnőjéről, Sánta Ilonáról van szó.

¹⁰²⁰ *A Múzsa előtt* (1971) illetve az *Éva és Ádám* (1971) feltehetően ahhoz a műtermi akcióhoz is kapcsolódnak, amelyben Lakner és a tógaszerű lepedőbe „öltöztetett” Sántha Ilona az antik diönüsiákat idéző szerelmi rituálét játszanak el a fényképezőgép előtt. (A fotósorozat néhány darabját a *Dokumentációban* közlöm.) A sorozat nem tekinthető műalkotásnak, de szorosan kapcsolódik az *Önmodellezések* sorozathoz. A sorozat párhuzamba állítható egy soha el nem készült film standfotóival, amelyen a művész egy női akt előtt áll. (Vö. *Festő és modell* („*A múzsa előtt*”) – *Standfotó egy megvalósulatlan filmhez*, 1972 vagy 1974?)

modellje, a „női szépség” előtt. A művész és a modell másféle viszonyát mutatja az *Éva és Ádám (Marcel Duchamp nyomán)* (1971) [269. kép], melyen Lakner modellje mellett áll, mindketten meztelenek (csak a felsőtestük látszik). A beállítás egyrészt utal Lakner egy évvel korábbi önarcképére [205. kép], továbbá egy Marcel Duchampról készül Man Ray-fényképre, melyen Duchamp Bronja Perlmutterrel jelenik meg¹⁰²¹ [270. kép] Lucas Cranach egyik *Ádám és Éva*¹⁰²² kompozícióját (1533) követve. Ám a fénykép nem csak a képzőművészeti avantgárddal, illetve a klasszikus ikonográfiával hozható összefüggésbe, hanem a hippi kultúrával is, gondoljunk John Lennon és Yoko Ono szintén az Ádám és Éva ikonográfiát idéző híres-hírhedt *Unfinished Music No. 1. Two Virgins* című (1968) [209. kép] experimentális lemezének a két szerzőt meztelenül (Lakneréhez hasonló beállításban) bemutató borítójára, amelyre az *Önarckép önkioldóval* című festmény kapcsán is utaltam. Felmerülhet persze a (Lakner által a hatvanas évektől ismert) bécsi akcionisták (például Arnulf Rainer, Günther Brus és mások) művészete, vagy még inkább a *body art* gondolkodásmódja (a művész testét centrumba helyező tendenciája) is mint a lakneri modell-fogalom közeli rokona, de utalhatunk Claudio Bravo ugyanebben az évben született *Ádám és Éva* (1971) című hiperrealista ceruzarajzára is [271. kép].¹⁰²³

A bécsi akcionistákkal való összefüggésre jó példa az a (felkötözött könyveket ábrázoló festmény- és objekt-sorozattal párhuzamba állítható) műcsoport, amelyen a megkötözés motívuma jelenik meg (a korábban tárgyalt „kötél-ikonográfiát” folytatva). A megkötözés egyszerre bír erotikus és politikai konnotációkkal Lakner művészetében. A *Kötés I.* (1971) című fényképen [191. kép], amit Lakner Jancsó Miklós *Még kér a nép* (1972) című filmjének plakátjához [340. kép] is felhasznált, a fehér gyolcsruhába öltöztetett modell megkötözve, fogolyként jelenik meg (a *Kivégzés*-képek képeket folytatva), ugyanakkor a (Lakner nyolcvanas években született *S/M*-sorozatában¹⁰²⁴ [393. kép] visszatérő) szado-mazochista erotikus játékokra is emlékeztetve.¹⁰²⁵ E fénykép párdarabja a több változatban ismert *Kötés II. (Új kötés / Nouveau Bandage)* (1970-71) [197. kép], melyen Lakner saját keze látható megkötözve. A mű szorosan kapcsolódik a

¹⁰²¹ Man Ray: *Duchamp és Bronja Perlmutter mint Ádám és Éva a „Relâche”-ban*, 1924

¹⁰²² id. Lucas Cranach: *Ádám és Éva*, 1533, olaj, fű, Museum der bildenden Künste, Leipzig

¹⁰²³ Claudio Bravo: *Ádám és Éva*, 1971, ceruza, papír, 174 × 123 cm (két részes, darabonként)

¹⁰²⁴ Ehhez a sorozathoz ld. Lakner két kötetét: *Laszlo Lakner. Köpfe und Schädel*. 1997, i.m.; *Laszlo Lakner. Köpfe und Schädel II*. Düsseldorf, 1999, i.m.; az 1997-es első kötetből különösen 46-52.

¹⁰²⁵ Lakner a hetvenes években számos De Sade aláírást is fest. [173. kép]. Lakner a megkötözés fényképekkel kapcsolatban Araki később, a hetvenes évek végén megjelenő erotikus fényképeire szokott utalni.

Vezetett (Leaded Art) (1971) [196. kép] című, korábban idézett alkotáshoz. A mű egyik változata megjelent Klaus Groh *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című kötetében. Az ott közölt, kizárólag a megkötözött kezét ábrázoló fényképekkel szemben a mű ofszet-verzióján Lakner a megkötözött kezéről készült felvételt a egy újságba illő hirdetésként jeleníti meg („nouveau bandage plus”), a lefényképezett motívumot tipografikus keretbe helyezi. „Új kötés Budapest. Nincs többé kéztörés, nincs többé mozdíthatóság”¹⁰²⁶ – írja Lakner a műhöz kapcsolódó (Klaus Grohnak elküldött) szöveges kommentárban. Ugyan a kötés – az ironikus reklám szerint – látszólag gyógyír a problémákra, valójában klausztrofób helyzetet teremt.

Ezt a nyomasztó helyzetet idézi meg Lakner egy vázlata a *Emberi jogok (Human Rights)* című megvalósulatlan filmjének (1969 körüli) tervében [272. kép]. A rajzon a film egy tervezett beállítása látható: egy asztalhoz fémpanokkal erősítették hozzá az evőeszközöket. A rajz alatt egy másik rajzon egy meztelen nő hasonló fémpanatokkal van hozzáerősítve a padlóhoz: egy férfikéz kinyújtott ujjal fenyegetően közelít a női testhez. A vázlaton az „abszolút fixáltság” kifejezéssel írja körül a beállításokat Lakner. Az „abszolút fixáltság” az emberi jogokról¹⁰²⁷ (illetve azok eltiprásáról) szóló filmben a bezártsággal és a totális kiszolgáltatottsággal hozható asszociatív kapcsolatba. Azokkal a tapasztalatokkal, amelyek Lakner kötözést ábrázoló/tematizáló műveinek fontos témái. *A Kötés II. (Új kötés)* (1971) [197. kép] az „abszolút fixáltság” helyzetét mutatja be. A történelmi traumákat is megidéző mű a hetvenes évek társadalmi viszonyait, a szigorító kultúrpolitika érezhető hatásait is modellezi, miközben az ekkoriban már az emigráció lehetőségeit fontolgató művész személyes dilemmáira is rávilágít.

A Kötés II. egy másik változatát egy akció keretében Lakner a mennyezethez is szorította Jovánovics György *Mennyezetreszorító szerkezetével* (1971) [273. kép]. Az akció során Lakner szintén felszorította a szerkezettel Lukács György egyik könyvét és saját kezét is.¹⁰²⁸ Lakner akciója sajátosan tautologikus gesztusnak tekinthető: a mennyezetre szorítja saját testrészét, egy valós tárgyat, melyet ready-made-nek nyilvánított, illetve egy konceptuális fotót, mely egyesíti az első két gesztust – a kötél visszautal a Lukács-könyvvel összefüggő megkötözés motívumra, a kéz pedig azonos

¹⁰²⁶ A Klaus Groh archívumában található, amely a brémai Archiv der Forschungsstelle Osteuropába gyűjteményéhez tartozik.

¹⁰²⁷ Ezek Lakner filmtervében József Attilát parafrázálva az alábbiak voltak: „Ehess, ihass, ölelhess, alhass”.

¹⁰²⁸ A műnek létezik egy Jovánovics- illetve egy Szentjóbby-féle változata is. vö. *Jovánovics*, 2004, i.m., 76-77.

saját kezével, melyet lefényképezett. Lakner leszorítja a leszorítottat – a kéz önmagában rögzítve, kötözve van, melyet a szerkezet tautologikusan rögzít, megintcsak az „abszolút fixáltság” állapotát megteremve. A Jovánovics művéhez kapcsolódó lakneri akció összefügg az *Önmodellezések* problémafelvetésével (tán legközelebb a *Felveszem a lépcsők formáját*-hoz áll) – Lakner a különböző fikciós szintekkel játszik (tárgy, ready-made, műtárgy), melyek végül egy konceptuális fénykép formájában maradtak fenn.

Szintén a művész és a modell viszonyát vizsgálja egy másik fotó, a *Milói vénusz* (1971) [301. kép], melyen Lakner saját lábát egy gipszmásolat mellé helyezi, önmagát fiktív modellé minősítve. (Erről a műről még később a *Referenciák, rekonstrukciók* műcsoportban is lesz szó.) Lakner persze az *Éva és Ádám*on is a modell szerepét vette fel (mintegy azonosulva a modellel), meztelenül pózolt meztelen modellje mellett, a művész, a mű és a művészet viszonyára kérdezve.

A múzsa előtt és az *Éva és Ádám* [269. kép] című fényképekhez kapcsolódik a *Két akt tükörrel I-III.* (1971) [274. kép] és a *Testvérek* (1971) [275. kép] is. Ezeken Lakner maga nem jelenik meg, csak a modell. A motívumok itt is *megkettőződnek*, *identikussá* lesznek: a két akt a tükör által testet cserél, az egymás mozdulatát mímelő testvéreket pedig mintha tükörfelület választaná el egymástól: a ruhátlan alak a ruhában lévő tükörképévé lényegül. Ezek az aktok (részben Lakner azokhoz a hatvanas években született akt-grafikáihoz kapcsolódnak, melyek kompozicionális szervezőelve szintén a megkettőzés volt) nem sorolhatók egyértelműen az *Önmodellezések* sorozatba, annyiban kötődnek hozzá, hogy (a fent említett fényképekkel egyszerre születtek), s fő témájuk a modellnek mint modellnek a vizsgálata.

Az *Önmodellezések* sorozatba tartozik egy teljesen más jellegű mű is, az *Avantgarde, arrièregarde* (1971) [15. kép]. A bevezetőben már említett fényképpár Lakner emblematisztikus alkotásai közé tartozik, melynek ars poétikus rétegei is vannak. A művész egy üres (átalakítás alatt lévő) üzlet kirakata előtt halad el az utcán. Az első képen a kirakatüvegen az áll, hogy *avantgarde*, illetve utána az olvasási iránynak megfelelő nyíl jobbra, a második képen pedig az olvasható, hogy *arrièregarde*, balra mutató nyíllal. Lakner az első képen jobbra (az olvasási iránynak megfelelően, vagyis előre) halad, de hátra tekint. A második felvételen „hátrafelé” (azaz balra) halad, de „előre” tekint. A mű játék az avantgárd kifejezéssel – az *avantgarde*, akár az *arrièregarde* katonai fogalomként (előőrs, hátvéd) is használatos (mintha ezt idézné fel Lakner masírozó mozdulata), ugyanakkor a művészetben progresszióra és anti-progresszióra vonatkoztathatók. Lakner ezen önmodellezésében mintha saját művészetének paradox

státusára reflektálna – már az ötvenes évek végétől kezdve a „haladószelleműség” igényével lép fel, ugyanakkor művészete leválaszthatatlan marad egy tágabb értelemben vett festészeti tradícióról technikai, eszmei (és esetenként motivikus) regiszterben is. A képpár, noha rendkívül komplex problémákat vizsgál, megőrzi humorosságát, frissességét. Szintén a sorozat humoros-játékos darabjai közé tartozik a *Karácsony* (1972) [276. kép], amelyen Lakner karácsonyfaként jelenik meg a Kmety utcai műtermének teraszán, illetve a *Karokat az ölelés választotta szét* (1973) [277. kép] című poétikus mű.

Az *Önmodellezések* Lakner konceptuális tevékenységének egyik legfontosabb mű-együttesét alkotja, amely az identitás és az identifikáció az életmű későbbi műcsoportjaiban is rendszeresen megjelenő kérdéskörét is körüljárja. Szintén összefügg az *Önmodellezésekkel* két további fényképsorozat, az *Egy munkásember életéből. Készülődés a május elsejei felvonulásra (Károly)* (1972-73) [309. kép], és a *Találkozás egy költőnővel* (1970), amelyekre a későbbiekben térek vissza.

II.4.2.2. Szavak és képek. Nézők iskolája (1970-71)

A *Szavak és képek. Nézők iskolája* című sorozatot Lakner egy kiállítás keretében mutatta be a Közgazdasági Egyetem egyik előadótermében nagy valószínűséggel 1971-ben [278. kép].¹⁰²⁹ A kiállítás rekonstrukciójára néhány fénykép alapján tehetünk kísérletet. A feladatot megnehezíti, hogy maguk a kiállított művek is hiányosan állnak rendelkezésre. A kiállításon egyrészt a Magritte-ot követő konceptuális fotósorozat, másrészt a *Reálstruktúrák* sorozatba tartozó, papírzacskókat ábrázoló rajzok voltak kiállítva (ezek hollétéről sincs tudomásunk, megfelelő reprodukcióval sem rendelkezünk róluk). A kiállítás installációja is a koncepció része volt: Lakner ruhafogasokkal madzagokat feszített ki, és ezekre ruhacsipeszekkel csíptette fel a feltehetően A3-as méretű rajzlapokat. A lapokhoz a ruhacsipeszekkel könyvtári kartonokat kapcsolt. Ezeken a kartonokon szerepeltek a Magritte-tól származó idézetek, amelyeket a francia szakon végzett barátnő, Déva Mária fordított [279. kép]. Az archív felvételek alapján 20 felcsíptetett lapot lehet megkülönböztetni (lehetséges, hogy ennél több is volt, annak

¹⁰²⁹ A kiállítás datálása bizonytalan. Brendel monográfiájában következetesen az 1971-es évszám szerepel, a Beke László archívumában található dokumentum is 1971-es datálású, ám Lakner Lakner visszaemlékezése és jegyzetei szerint a kiállítás 1972-ben volt, erre utalhatnak a kiállításon szintén szereplő *reál-struktúra* tanulmányok papírzacskókról, melyek inkább Lakner 1972-es tevékenységéhez kapcsolhatók. A jelenleg rendelkezésre álló dokumentumok alapján azonban az 1971-es évszám valószínűsíthető.

ellenére, hogy Brendel mindössze 16 művet említ¹⁰³⁰ – ez a szám lehet, hogy érvényes a fotóalapú művekre, bár kicsi a valószínűsége, hisz Magritte szövege 18 – illetve, ha az utolsót egynek vesszük, akkor 17 – állítást tartalmaz). A ruhafogasokon több könyvtári karton is függött, nem lehet tudni, hogy ezeken is Magritte-idézetek voltak-e vagy más Lakner által gyakran idézett szerzőktől származó mondatok (például Stuart Milltől). A felfüggesztett lapokon a konceptuális fényképeket, montázsokat rajzok váltották, melyekhez nem tartoztak Magritte-idézetek. Középen, a plafonról lelógatva egy Lakner által készített tábla lógott le: „NÉZŐK ISKOLÁJA. René Magritte belga festő nyomán készítette és megtoldotta Lakner László” felirattal. Ez alatt, középen egy festőállványon Magritte *A szavak és a képek* című szöveges-képes jegyzetének egy (már akkor magyarra fordított) másolata volt elhelyezve. A kiállításhoz egy beszélgetés is kapcsolódott, melyet Beke László és Lakner vezetett. A dokumentumfotók ekkor készültek.

Magát a művet (akár mint konceptuális installációt) nem lehet maradéktalanul értelmezni, amíg a teljes rekonstrukciót nem végezzük el. A rekonstrukciót az teszi különösen nehézé, hogy az általunk ismert, Lakner által a Magritte-sorozathoz rendelt konceptek jelentős része nem azonosítható be a dokumentumfotókon, viszont sok olyan látható (rosszul kivehetően), amely nem szerepel a dolgozathoz mellékelt dokumentációban sem. A kiállítás anyaga tudtommal sehol sem volt a hetvenes években közölve. Brendel publikált először néhány (Gadányi György által készített) dokumentumfotót és művet ebből a sorozatból, de a teljes anyag Lakner hiányos archívumából származott (más forrás neki sem állt rendelkezésre).¹⁰³¹

A sorozat készítésekor Lakner kiindulópontja René Magritte *La révolution surréaliste*, 1929/12. számában közölt híres „képregénye”¹⁰³² volt [279. kép], *A szavak és a képek*, melyet Tony Godfrey a legfontosabb „protokonceptuális” művek között tart számon.¹⁰³³ Lakner kiállítása a magritte-i szöveg szoros olvasatának és értelmezésének tekinthető, ahogy erre Lakner a sorozathoz írt bevezetője is utal – azt állítja, hogy művét *A szavak és a képek* továbbgondolásának kell tekintetni (ennyiben Lakner idézetműveinek sorába tartozik, akár a dolgozat egy későbbi pontján sorra kerülő Lukács-, Wittgenstein- vagy Celan-idézetek). Lakner olvasatában Magritte az eszme-szó-kép

¹⁰³⁰ Brendel, 2000, i.m., 164.

¹⁰³¹ Az egyetlen forrás, ahonnan további anyagok előkerülhetnek, ebben az esetben is Gadányi György lehet.

¹⁰³² René Magritte: *A szavak és a képek*, magyarul közli Magritte illusztrációival: José Pierre: *Magritte*, Corina, Budapest, 1993, 34–35 (Paris, 1984); érdekesség, hogy a kötetet ugyanaz a Déva Mária fordította (Havas Lujza mellett), aki a hetvenes években a Lakner-kiállítás szövegét fordította.

¹⁰³³ Godfrey, 1998, i.m., 43.

összefüggéssel, illetve ennek variációival foglalkozik. Laknert a három fogalmat összekapcsoló „minőségi átalakulás” foglalkoztatja – a sorozat címe, a *Nézők iskolája* arra utal, hogy a mű célja e minőségi átmenetek a közönség számára való bemutatása, és ezen keresztül a látás aktivizálása, ahogy Lakner fogalmaz: „A NÉZŐK ISKOLÁJA didaktikus módon, rajzokkal, kollázsokkal és fotókkal kísérli meg a képzelet felszabadítását.”¹⁰³⁴

Jelenleg a sorozatnak öt darabja rekonstruálható teljesen és egy fenntartásokkal. Jó okunk van feltételezni, hogy Lakner sorozata 17 (illetve 18) darabos volt (az utolsó állításhoz Magritte-nál és Laknernél két ábra tartozik). A kevés kartotékkal együtt meglévő darabon ugyanis az idézethez hozzátartozott egy sorszám is, ami pontosan megfelel az idézetnek a Magritte szövegében elfoglalt helyének. Ennek segítségével öt ábra pontosan beazonosítható és egy pontatlanul (sajnos a többi rossz esetben megsemmisült, jó esetben lappang). A következőkben a hat beazonosítható ábrát ismertetem.

Magritte *harmadik* állítása a következő: „Egy szó olykor csak arra szolgál, hogy önmagát jelölje.” Ezt az állítást Magritte a „ciel” (ég) szó leírásával és egy felhőszerű amorf formába foglalásával illusztrálja. Lakner feltehetően erre asszociál, amikor az „infinitum” szót papírból kivágja és két változatban mutatja be [280. kép]: az egyik a földön fekszik, balról jobbra olvasható, a másikon kispasztikaként áll, körbeér, csakugyan végtelenné válik, visszazárul önmagába – körkörösége a szót és annak olvasását is végteleníti. Az elképzelhetetlen azonban így is elképzelhetetlen marad. A végtelen maradéktalanul nem vizualizálható, legfeljebb eszmeként írható körül, vagyis az infinitum szó önmagát jelöli mint végtelenített entitást.

A következő beazonosítható darab Magritte *tizenharmadik* állítását illusztrálja: „Valamely forma helyettesítheti egy tárgy képét.” Itt Lakner (Magritte vázlatához hasonlóan, feltehetően arra asszociálva) négy formát helyez egymás mellé. A felső fényképen négy alma, alatta három alma és egy összegyűrt, almára utaló papír [281. kép]. Jobban elrugaszkodik a magritte-i előképtől a *tizennegyedik* állítás illusztrációja: „Egy tárgy soha nem ugyanarra szolgál, amire neve vagy a képe.” Míg Magritte egy lovat és annak képét szembesíti egymással, addig Lakner egy levesestálat mutat be, benne a „soupe” felirattal [282. kép], melyet nem lehet elfogyasztani (szemben azzal a tárggyal,

¹⁰³⁴ A szöveget közli Brendel, 2000, i.m., 159.; illetve vö. a képmelléklettel!

amit jelöl).¹⁰³⁵ A *tizenötödik* állítás illusztrációja a sorozat legizgalmasabb darabjai közé tartozik. Magritte mondata: „A tárgyak látható körvonalai valójában olyanok, mintha mozaikot alkotnának.” Míg Magritte az összefüggést egy arc és egy felhő körvonalának egybeesésével demonstrálja, addig Lakner saját *Barikád*-képének (1970) fotóelőképét használja fel [283. kép]. Az utcakóhalom egy kódarabját kivágja, és a kép alá helyezi: ezzel egy üres fehér luk keletkezik, mely a kompozíció (többi részének) szervességét, mozaikszerűségét hangsúlyozza. Ebben a darabban összekapcsolódik Lakner történeti-politikai érdeklődése,¹⁰³⁶ az életművében a hetvenes években egyre felerősödő szemiotikai problémafelvetéssel és a klasszikus képi komponálásmódok iránti érdeklődésével is, továbbá egyértelműen rámutat a *reál-struktúrák* sorozat konceptuális vonatkozásaira (nem véletlen, hogy ilyen jellegű grafikák szerepeltek a kiállításon).

A sorozat utolsó darabja, a *tizenhetedik* állításhoz készült képpár annyira komplex, hogy önálló műként is interpretálható lenne. Magritte mondata: „Olykor a festményre felírt elnevezés jelenti a letisztult, s a festményen szereplő kép az elmosódott dolgot. Vagy épp fordítva.” Magritte két egymásnak megfeleltethető ábrát készít: mindkettőn található egy mező, melyben egy felirat olvasható és mellette egy tárgy. Az elsőn a felirat: „canon” (szabály, kánon, törvény, ágyú) feltehetően szabály, törvény jelentése okán az egyértelműséget és letisztultságot reprezentálja az összegubancolódott, beazonosíthatatlan és „leolvashatatlan” tárggyal szemben. A másik képen azonban a felirat köd (az átláthatatlanságra utal) szemben a mellette lévő nehezék egyértelműségével.

Lakner parafrázisának két változatát ismerjük a francia/angol és a magyar nyelvűt [284. kép].¹⁰³⁷ Az idegen nyelvű variáns közelebb áll Magritte eredetijéhez: az első képen fent egy kosár jól kivehető fényképe, lent pedig a felirat „La Brume”, azaz köd (majdnem azonos Magritte „brouillard”-jával), a kép párján fent „il existe” („létezik”), lent pedig a kosár ködben. Mindkettő egy drótkerítésnek támasztott vászonra van másolva, mintha festményen lennének (ez a megoldás megjelenik Lakner *Tautológiák* sorozatán is, továbbá a Lukács György idézetet bemutató szövegalapú konceptuális mű előképéül is

¹⁰³⁵ Ez a felvétel feltehetően egyszerre készült a *Haj a levesben* (1971) című fényképpel. A *Haj a levesben* című fotó ars poeticus karakterű műnek tekinthető, arra utal, hogy a művészet olyan, mint „a haj a levesben”, vagyis rávilágít bizonyos ellentmondásokra, visszasságokra, egyszerre irritáló és revelatív.

¹⁰³⁶ A politikai kontextust nyomatékosítja az a körülmény is, hogy a művek között szerepelt egy fénykép az önmagát felgyújtó saigoni buddhista szerzetesről is. A fényképhez Lakner egy gyufát ragasztott. Sajnos nem lehet utólag rekonstruálni, hogy melyik magritte-i állítás szerepelt a fénykép felett.

¹⁰³⁷ A magyar nyelvű mű forrása Lakner László archívuma, az francia/angol nyelvűé:

<http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepzeles2/lakner1.html>;

<http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepzeles2/lakner2.html> (Beke László archívumából)

ugyanez az erkélyre helyezett vászon szolgált [13-14. kép]). Lakner első képén a kosár jól látható, a mellé rendelt szöveg azonban épp a jól láthatóság ellentétének képzetét hívja elő. A köd szó egy vonalban van a képpáron lévő ködben úszó kosárral, ami az első képen megjelenő szó vizualizációja; mintha az első képen lévő két elemet (kosár, köd-szó) kombinálná. Ezzel szemben áll a létezést (a tárgy létezését?) megkérdőjelezhetetlenül állító kijelentés. A fikció egészét mégis relativizálja a képkeret (például Magritte híres 1933-as *La condition humaine*-jéhez¹⁰³⁸ vagy hasonlóan).

Ez a képpár mutatja, hogy Lakner számára Magritte csak előkép, kiindulópont volt, amire asszociál ugyan, de nem követi pontosan – a két kép ugyanis nehezen feleltethető meg a magritte-i kijelentésnek, inkább a jelentés és a képi reprezentáció relativitására reflektál, s pusztán felidézi a Magritte-nál gyakran megjelenő köd motívumát.

A konceptuális mű magyar nyelvű, a Közgazdasági Egyetemen is bemutatott variánsa könnyebben megfeleltethető Magritte szövegének. Itt Lakner a két képet saját „identitás-képletének” megfelelően A-val és B-vel jelöli. Ismét a megkettőződés és az identitás lakneri problémájával szembesülünk, ami ezúttal a kép és a szó dichotómiájának is megfelel. A képpár ennyiben önálló konceptté növi ki magát. Lakner felcseréli a sorrendet, és megváltoztatja a kompozíciót. Mindkét képen fent van a szó (a festménybe komponálva), lent pedig a kosár képe. Az első lapon fent a „VAN” kijelentés nyomtatott betűkkel, lent a ködbe vesző kosár, a második lapon fent a „művészet” felirat kézírással, lent pedig a kosár jól kivehető fényképe. A magyar képpár esetén nyilvánvaló, hogy a „van”-felirat tagoltságával szembesül a kosár homályossága, és a kosárfénykép egyértelműségével áll szemben a „művészet” szó meghatározatlansága. Mindez azonban itt is komplexebb szemantikai kontextusba kerül, mint a magritte-i előképen. A kép a képben motívum például felidézi a híres Foucault által is elemzett Magritte-kijelentést: „Ez nem pipa”.

A kiállításon a fényképek tanúsága szerint szerepelt a Lakner által *Föld. A kópia kópiája* címen önálló konceptként is számon tartott felvétel [285. kép], amelyen a „valóság” és a „fikció” dualitását Lakner egy képmezőn mutatja be – a kettőt majdnem azonossá téve. Nem tudni, hogy ez a Brendelnél a Magritte-sorozat részeként megjelenő, földet bemutató konceptnek egy változata-e, vagy mindkettő ki volt-e állítva a kiállításon. A Brendelnél reprodukált művet az archív enteriőr-fotókon sehol sem lehet látni, a

¹⁰³⁸ René Magritte: *La condition humaine*, 1933, olaj, vászon, 100 × 81 cm

Brendelnél szereplő „Magritte-idézet” nincs az eredeti Magritte-szövegben. Létezik ennek egy eddig reprodukálatlan kettős változata is, melyen Lakner kézírásával szerepel egy másik idézet, mely szintén nincs a Magritte-szövegben. Ez utóbbi koncept fotó azonban kétségtelenül a Magritte-sorozat része, akár ki volt állítva, akár nem. Itt egy üres rekeszes fadoboz jelenik meg föld felirattal, majd mellette ugyanez tele földdel, szintén föld felirattal. Ismét szó-kép-eszme és tárgyiség viszonyára kérdezve.

Remélhetőleg egyszer sikerül rekonstruálni a teljes kiállított anyagot, s így lehetőségünk lesz az egyes művek kontextualizálására és behatóbb (szemiotikai indíttatású) interpretációjára egy Magritte-on túli (Lakner által már a hetvenes évek elején is ismert¹⁰³⁹) Roland Barthes-i vagy Michel Foucault-i kontextusban. Az eddig előkerült képek és adatok alapján azonban Lakner Magritte-kiállításának (a magyar konceptualizmuson belüli) jelentősége megkérdőjelezhetetlen. A sorozat bizonyos darabjai önálló művekként is interpretálhatók. A Magritte-sorozat egyrészt folytatja Lakner „szürrealista inspirációjú” műveinek sorát (Magritte már az *Egy szoba múltja* [41. kép] című festményen is megjelent referenciaként), másrészt pedig a szavak, a betűk, a jelek és a képek viszonyát tematizáló Lakner-művekhez is kapcsolódik a sorozat, mindemellett nagyon fontos példája a művész egyre felerősödő szemiotikai érdeklődésének, amely későbbi, szkripturális alkotásainak értelmezése szempontjából is nagy jelentőséggel bír. A *Nézők iskolája* a konceptuális művészet – strukturalista szellemiségű – nemzetközi tendenciáival is párhuzamba állítható, például a Magritte-ot szintén parafrázáló Marcel Broodthaers alkotásaival.

II.4.2.3. Futball a múzeumban (1970-71)

A *Futball a múzeumban* című fotómontázs-sorozatot [286-289. kép] Lakner 2010-ben kötet formájában publikálta, első ízben a budapesti Ludwig Múzeum *Helyszíni szemle* című kiállításán mutatták be 2011-ben,¹⁰⁴⁰ időközben a mű a múzeum gyűjteményébe is

¹⁰³⁹ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010 (A francia szövegeket Laknernek Déva Mária fordította magyarra.)

¹⁰⁴⁰ *Helyszíni szemle - A múzeum a múzeumból*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2011. július 22. – október 23. Lásd a kiállításhoz kapcsolódó kiadványban Székely Katalin írását, aki a művet az intézménykritikai művészet kontextusában vizsgálja: Székely Katalin: *Helyszíni szemle. Intézménykritika – intézményekkel és intézmények nélkül*, in: Turai Hedvig – Székely Katalin szerk., *Helyszíni szemle. Fejezetek a múzeum életéből*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2012, 163 – 261. (különösen: 226–227.) A témáról szintén lásd Cseh-Varga Katalin és Nagy Kristóf előadását: Katalin Cseh-Varga – Kristóf Nagy: *The Anti-Football of the Hungarian Neo-Avant-Garde. Crossing Art into Immateriality*, CEAD Conference The Deep Flows of the Running Sea, Olomouc, 2016. április 5., URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CXhAz4QY0w8> (utolsó letöltés: 2018. 04. 23.)

került. A sorozat története feltehetően 1970-ig vezethető vissza. Lakner ekkor találkozott Harald Szeemann felhívásával egy folyóiratban, miszerint pályázni lehet projektekkal az 1972-es kasseli *Documentára*. Lakner erre a felhívásra reagálva vette fel a kapcsolatot Harald Szeemann-nal, a documenta kurátorával. 1971 június 30-án küldött levelében felhívta a kurátor figyelmét egy „új magyar tizenegyre”, vagyis egy új futballválogatottra, akik a „régí gárda”, Kassák Lajos és Moholy-Nagy László, és mások nyomába szeretnének lépni. „Véleményünk szerint a művészetnek az emberek hétköznapi életéhez kell közelítenie és a sportnak be kell hatolnia a művészet templomaiba.” – írta, és arra kérte Szeemannt, hogy tegye lehetővé a csapat számára, hogy az „új magyar tizenegy” játszhaszon egy mérkőzést a Fridericianumban. „Különös örömünkre szolgálna 1972-ben Kasselban egy kvalifikált nyugati együttes ellen játszani – láb a láb ellen!”.¹⁰⁴¹ Harald Szeemann Lakneréhez hasonló játékos levélben válaszolt („korábbi nemzeti futballjátékosként” bemutatkozva), megkérve a csapatot, hogy küldjenek további információt „futballjátékuk eredményéről”.¹⁰⁴²

Lakner ötlete, miszerint egy futballcsapat formájában jelenhetne meg a magyar neoavantgárd a kasseli documentán egyrészt visszavezethető arra a véletlen körülményre, hogy az első Iparterv kiállításon (1968-ban) épp tizenegy, vagyis egy futballcsapatnyi művész állított ki,¹⁰⁴³ ám a gondolat szintén összefügg a magyar futball korábbi sikereivel, azzal a vággal, hogy a művészet a magyar futball mintájára arathasson egy nemzetközi seregszemlén sikereket. A documentát egyfajta futballvilágbajnokságként újragondolva (a levél egyik piszkozatában Lakner az Aranycsapat 6:3-as Anglia ellen aratott sikerére is hivatkozott). Lakner a nemzetközi híró magyar művészek (Kassák, Moholy-Nagy) korábbi sikereire hivatkozva fogalmazza meg az új élgárda (új avantgárd) vágyálmaként azt, hogy egyfajta új Aranycsapatként tűnhessenek fel a documentán. A lehetőség mintegy ellensúlyozhatná a keleti blokk művészeinek marginalizációját, a „láb

¹⁰⁴¹ Lakner levele francia nyelven, illetve magyar, angol és német nyelven: *Fussball im Museum der Schönen Künste* 2010, i.m., o.n.; ez a levélváltozat nem egyezik meg szó szerint a documenta archívumában található levéllel, feltehetően Lakner az elküldött levél egyik piszkozatát közölte. (Köszönöm Szipőcs Krisztinának, hogy megmutatta nekem a documenta archívumában található levelet, amely tartalmát tekintve szinte teljesen megegyezik a 2010-es kiadványban közölt változattal.)

¹⁰⁴² uo.

¹⁰⁴³ A „futball-projektben” résztvevő művészek névsora nem egyezik meg pontosan az Iparterv kiállítói névsorával. Az „edző” Beke László 1972. januári levelének tanúsága szerint az alábbi 11+5 művész kapta meg a felhívást: Attalai Gábor, Bak Imre, Csiky Tibor, Erdély Miklós, Gulyás Gyula, Hencze Tamás, Jovánovics György, Kemény György, Lakner László, Legéndy Péter, Major János, Méhes László, Pauer Gyula, Szentjóbgy Tamás, Tót Endre, Türk Péter. (A levél egyik példánya megtalálható Pauer Gyula archívumában.)

láb elleni” küzdelem pedig lehetővé tenné, hogy bizonyos teljesítmények valóban összemérhetővé váljanak egymással.

A levélben megfogalmazott vágy nem szükségszerűen jelent valóban lejátszott futballmeccset, inkább a megmérettetés lehetőségét. Egy későbbi, Harald Szeemann titkárnőjének írt, 1972. január 7-én kelt levelében Lakner képek, montázsok bemutatásának lehetőségéről írt, illetve megemlítette harmadik lehetőségként egy valódi mérkőzés megvalósítását, szintén utalva arra, hogy a csapat Beke László személyében edzőt is talált. Lakner elküldött Harald Szeemann-nak egy montázsokból álló „*Foot Art*” dossziét – ez egy Szépművészeti Múzeumban lejátszott fiktív futballmeccs momentumait mutatta be, ami a későbbi Friedricianumban lejátszandó mérkőzés mintája is lehet.

Az első „alapozóedzést”¹⁰⁴⁴ a *Hungarian Foot Art Club / Magyar Labdarúgásművészeti Egylet* (H.F.A.C.) Beke László vezetésével valóban meg is tartotta 1972. február 4-én a Rác fürdő mellett (részletesen kidolgozott programmal). Ahogy az eseményre – amelyről fennmaradtak Gadányi György által készített felvételek – az egyik résztvevő, Attalai Gábor visszaemlékezett: „Ennek kapcsán találkozott Beke, Szentjóby, Haraszty, rengetegen. Voltunk vagy húszan. A Tabánnak volt egy futballpályája, itt művészeti futballmeccseket rendeztek. Kidöglöttünk, mert mindenki túl akart tenni a másikon. [...] Ez egy event volt, azzal a céllal, hogy művészetté avassuk a futballt. Mintha elemista örület szállt volna meg minket, futkostunk össze-vissza, rugdostuk a labdát, igazi művészmeccs volt, abszolút anti-futball.”¹⁰⁴⁵ A csapat tagjai további műveket (terveket) alkottak, amelyet az edzés dokumentációjával együtt elküldtek Harald Szeemann-nak.¹⁰⁴⁶ A Lakner alapötletét továbbgondoló Beke konkrét futball-meccsek felállításait is felvázolta, amelyben a legerősebb magyar nemzeti tizenegy össze-csap a német és a világválogatottal,¹⁰⁴⁷ ez utóbbit a Willi Bongard-féle *Kunstkompass* erőrangSORA alapján állított össze. A projekt végül a belső viták, ellentmondások, illetve Szeemann negatív végső döntése miatt nem valósulhatott meg. Mégis nagy jelentőséggel bír több okból is: egyrészt az első érdemi kísérlet volt arra, hogy a magyarországi neoavantgárd művészei egy kollektív akció keretében kíséreljenek meg „kitörni” az izolációból, másrészt pedig

¹⁰⁴⁴ Lakner ezen az edzésen nem vett részt.

¹⁰⁴⁵ Fehér Dávid: „Nem hiszek a túl direkt dolgokban” 2011, i.m., 118.

¹⁰⁴⁶ A teljes dokumentáció megtalálható Harald Szeemann archívumában a Getty Research Institute-ban. (Lásd erről Cseh-Varga Katalin és Nagy Kristóf korábban idézett előadását.)

¹⁰⁴⁷ A magyar csapat: Erdély – Méhes (Bak), Lakner, Hencze (Csiky) – Jovánovics (Gulyás), Attalai (Kemény) – Pauer, Szentjóby, Major, Tót, Legény (Türk); a „világválogatott”: Kienholz – Oldenburg, Oppenheim, Vasarely – Robert Morris, Bacon – Tinguely, Dibbets, Warhol, Pistoletto, Kosuth, csere: Pomodoro, De Maria, Christo, LeWitt; a „német válogatott”: Vostell – Pfahler, Piene, Lenk – Staack, Uecker – Rot, Löbach, Ulrichs, HA Schult, Beuys, csere: Wewerka, Sorge, Reich, Bayrle

rendkívül komplex intézménykritikai üzenetet hordozott a futball és a múzeum, a művészeti világ és a tömegsport összevetése, amely egyaránt volt kritikus az avantgárd tendenciákat elnyomó és izoláló keleti országok kultúrpolitikájával és a keleti művészekről jószerével tudomást sem vevő nyugati kapitalista kultúriparral – például az „egyetemes” művészetet bemutatni hivatott, ám mindössze egy szűk elit felé nyitó documentával – szemben. Ennek tükrében különösen sajnálatos, hogy a Lakner által inicált „futball-projekt” végül nem jelenhetett meg az 1972-es documentán, amely a konceptuális művészet és a fotórealizmus nemzetközi recepciótörténetében is mérföldkönek tekinthető.

A documenta külön szekcióban mutatta be a „művész-múzeumokat”,¹⁰⁴⁸ újragondolva a művészet és az intézményrendszer viszonyát. A „futball-projekt” mint komplex intézménykritikai felvetéseket tartalmazó performatív mű beilleszthető lehetett volna ebbe a szekcióba. A mű mindemellett Lakner „intézménykritikai” alkotásainak összefüggésrendszerében is elhelyezhető. Lakner más konceptuális művein is foglalkozott a múzeum fogalmával, a múzeum és a művész viszonyával. Példa erre a *Requiem a múzeumért* (1971) [290. kép] című fotóalapú konceptuális műve, amelynek két változata is ismert: mindkét fotón egy gyufásdoboz látható, amelyen a Szépművészeti Múzeum homlokzata jelenik meg, feltehetően a „művészet temploma” eszményt tökéletesen kifejező antikizáló portikusza, illetve a benne lévő gyűjtemény okán, amely a klasszikus művészettel elmélyülten foglalkozó Lakner számára a kezdetektől fogva nagy jelentőséggel bírt. A művész mécsesként gyűjt meg néhány gyufát a dobozban: a mű sokrétű utalásokkal telített. Vonatkozhat a magyar műgyűjtés letűnt aranykorára, ám szintén utalhat a művészet és az élet, illetve a múzeum és az élet komplex viszonyára. Mennyiben és meddig tekinthető élőnek a művészet. Lehet-e egyszerre kanonizálás és temetés a muzealizálás gesztusa. A gyászra utaló mécsesgyűjtés azonban a magyar képzőművészek behatárolt helyzetére is vonatkoztatható.

A művészet, a múzeum és az élet (a hagyományok továbbélésének lehetőségeit, a nemzeti identitás és a kanonizáció komplex dilemmáit) több Lakner-mű is tematizálta: a korábban említett *Főkörtő* (1970) [214. kép] és *Suba* (1970) [213. kép], amelyek múzeumi kartotékokat ábrázoltak, illetve a – szintén korábban említett – *Das Biennale von Venedig* – *Weissaugung* (1970) [291. kép] című konceptuális nyomtat: a múzeumi kartotékon

¹⁰⁴⁸ Vö. *Museen von Künstlern*, in: *Documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten Heute*, Hrsg. von Harald Szeemann, Kassel, 1972, 13. 1–17. (Kiállító művészek: Marcel Broodthaers, Herbert Distel, Marcel Duchamp, Claes Oldenburg, Ben Vautier)

(egyfajta relikviaként) a Velencei Biennále helyszíne, a Giardini (alaprajza) jelenik meg mint temető. A fenti művekkel szintén asszociálható Lakner 1970 körüli fotomontázsa, amelyen a Hősök terére (a nemzeti identitás emblematisztikus terére, ahol nem mellesleg a Szépművészeti Múzeum is található) pusztai marhacsordát montíroz [292. kép]. A Képzőművészeti Alapot is kritizáló – korábban említett – bugaci pusztát ábrázoló festmény (*A Képzőművészeti Alap Bugac képeslapjának két oldala*, 1970-72 [223. kép]) gondolati köréhez tartozó mű a sajátos iróniával tematizálja a magyarországi világ provincialitását és izolációját. A futballistákat a Hősök terén ábrázoló montázsok ezzel a művel hozhatók a legszorosabb kapcsolatba.

A fent leírt kontextusban helyezhető el a Lakner-életművön belül az *Futball a Szépművészeti Múzeumban* (*Football au Musée des Beaux Arts*) (1970-71) című, fotomontázsokból álló mappa, amelyet Lakner eljuttatott Harald Szeemann-nak. A címlapon professzionális mezbe öltözött focisták tartanak a Szépművészeti Múzeum felé (a Hősök tere régi, huszadik század eleji állapotában látszik) [286. kép]. A mappában Lakner térképen jelöli meg a mérkőzés helyét, a múzeumot (alatta „autorisé” stempli igazolja a hatósági engedélyt), elkészíti egy lehetséges futball-meccs alaprajzát a múzeum egyik csarnokában (a falon Tiziano, Veronese, Giorgione és más klasszikusok alkotásai). Futballjátékosokat montíroz a Szépművészeti Múzeum Márványcsarnokába [288. kép], futókról, futballistákról szóló lexikoncikk-részletek közé pedig az általa többször is idézett Lukács György mondat francia fordítását montírozza: „A forma: egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erő kifejtés.” [287. kép] Ebben az esetben az erő kifejtés egészen konkrét tartalmakkal telítődik. A mappa anyagát közlő 2010-es kiadványban Thomas Hirsch találóan utalt Lakner műve kapcsán duchamp-i iróniára.¹⁰⁴⁹ Lakner humorral, iróniával telített műve valóban Duchamp szellemiségét idézve kérdez rá a művészet helyére, helyzetére és szerepére. Túlzás nélkül állítható, hogy a *Futball a Szépművészeti Múzeumban* és a hozzá kapcsolódó *Foot Art* projekt korszakos jelentőségű műnek tekinthető, amelynek története szimptomatikusnak tekinthető. Lakner ideája számos a múzeum és az élet kapcsolatára kérdező későbbi intézménykritikus mű előképének tekinthető,¹⁰⁵⁰ a közeg provincialitására, izoláltságára vonatkozó kérdésfelvetése ráadásul semmit sem veszített aktualitásából.

¹⁰⁴⁹ Thomas Hirsch: László Lakner's „Foot Art Project”, in: *Fussball im Museum der Schönen Künste*, 2010, i.m., o.n.

¹⁰⁵⁰ Példa lehet erre Birkás Ákos a Szépművészeti Múzeum tereit, benne tükröződések és emberi interakciókat bemutató fotósorozata (1975-78). A művekről lásd – Simon Zsuzsa fontos tanulmányával,

II.4.2.4. Tautológiák, Referenciák, Rekonstrukciók¹⁰⁵¹ (1969-74)

Rendkívül sokrétű a *Tautológiák, Referenciák és Rekonstrukciók* címmel jelölhető csoport. Az idesorolható művek többsége a kettősképek struktúráját követi, illetve különböző – valójában nem összetartozó – elemeket társít egymással, gyakran tételezi az egyik motívumot a másik előképeként/eredeteként, ám bebizonyosodik, hogy valójában nincs semmilyen reláció az elemek között (ez az asszociatív képítő logika végigvonul Lakner munkásságán, különösen a kilencvenes években válik ismét dominánssá, ennek is az 1969-es *Kötél / Identitás* [184. kép] a legfőbb előképe). Erre jó példa a *Holdnapló* (1970) [293. kép] című kollázs, melyen Lakner úgy rendezi el a kartotékra felragasztott kvázi-dokumentumokat, mintha saját holdbéli sétájának nyomait mutatnák, ám a „lábnyomaim a Holdon Sárpentele és Úrhida között” felirat leleplezi „csalást”. A mű mintha a Holdra szállás viszonylag friss hírére (1969) az aktuális magyar valósággal konfrontálná (ugyanakkor azokra a feltételezésekre is reagál, miszerint a holdra szállás meg sem történt).

A *Referenciák* sorozat jelentős része klasszikus műveket idéz. Így a szintén 1970-es *Monarchologie. Korrekció, Serie/A*, melyben egy *Jugend*ből származó Max Klinger grafikát helyez egy első világháborús dokumentumfotó mellé [294. kép]. Klinger kentaurjának stilizáló/esztétizáló jellegét relativizálja a korabeli dokumentumon szereplő döglött ló nyers brutalitása. Ehhez hasonló a *Sacco és Vanzetti (A hentesek akkor is dolgoztak)* című Klaus Groh által is reprodukált alkotás (1971) [295. kép]. Itt az ellentmondásos perben gyilkossággal vádolt, majd 1927-ben halálra ítélt és kivégzett olasz anarchisták, Sacco és Vanzetti jelennek meg a börtönrács mögött (egy korabeli fényképen). Lakner a kép alá egy mészárszékről készült felvételt montíroz: a kettő közötti motivikus kapocs a rács. Lakner montázstechnikája által sejtetett, többféleképp olvasható narratívák jönnek létre – a kép alján a felirat Lakner kézírásával: „A hentesek akkor is dolgoztak”. Utalhat a kivégzés brutális aktusára (és a „konceptiós perek” embertelen mechanizmusára, mely aktuális jelentést is hordoz, mindemellett Lakner más baloldali tematikájú alkotásaival is párhuzamba állítható), de utalhat arra a pusztán tényre is, hogy a hírekben kiemelt eseményekkel párhuzamosan tovább folyik az élet, mintha mi se

Erhardt Miklós esszéjével és Sasvári Edit interjújával – az alábbi kötetet: *Birkás Ákos. Fotómunkák 1975-78*, Knoll Galéria, Budapest/Bécs, 2012

¹⁰⁵¹ Ez sorozatnév (rekonstrukciók) az én kiegészítésem, de a kifejezés nem idegen Lakner szemléletétől.

történt volna.¹⁰⁵² (Ehhez hasonló a Baader–Meinhofot tematizáló 1972-es rajzok egyike is, melyen a halott forradalmár fölött egy realista zsáner-jelenet látható, vacsorázó társasággal.)

A *Referenciák* sorozat egy másik csoportjának legfőbb eszköze a kiegészítés. Így egészíti ki Lakner ironikusan Dürer születésének ötszázadik évfordulóján a német mester híres *Ádám és Éva* metszetéhez készült vázlatát [296., 298. kép]¹⁰⁵³ – az almát utcakővel helyettesíti, egyszerre utalva saját utcakő-ábrázolásaira, illetve Sadr híres szobrának címére: *Az utcakő a proletárok fegyvere* (1927). Lakner műve politikai jelentést hordoz, ám a klasszikus művészeti tradíció feletti számvetésnek, a Dürer-rajz „szoros olvasatának” is tekinthető. A mű tanulmány (egy tanulmányról), akár a *Rembrandt tanulmányok* (1966) [88. kép] – alapvető képépítő eleme az *isméltés* és a *megkettőzés* (ez már a dűneri eredetin is megjelenik!). Ez a megoldás vezet el a mű egy másik problémafelvetéséhez: mennyiben változik meg a műalkotások státusa a technikai sokszorosíthatóság következtében (akár a dűneri rézmetszet, akár a rauschenbergi szitázás történeti kontextusában). Erre a kérdésre utal a kép egyik (formanyomtatványhoz hasonló) változatának jobb felső sarkában lévő táblázat, melyben a „Firma” rubrikába a következő kerül: „Dürer-Bureau, 1496-1971”. A Dürer-koncept Lakner egy korábbi 1967-es Dürer-vázlatához is kapcsolódik,¹⁰⁵⁴ továbbá médiumkritikai problematikája okán rokon Méhes László ugyanebben az évben készült bravúros *Dürer* rajzával [300. kép],¹⁰⁵⁵ melyen a kézi rajz mellett kézzel rajzolt (Sol LeWitt absztrakt kompozícióival rokon) nyomdai színskálák is megjelennek. Lakner művének ironikus felhangja Major János szintén 1971-es *Jegyzőkönyv* című konceptjével is rokonítható [299. kép], melyen a Dürer mintájára meztelenül pózoló Major tán Lakner meztelen önarcképével is kapcsolatba hozható.¹⁰⁵⁶ Ebben az évben számos további neoavantgárd művésznél is megjelenik Dürer, gondoljunk például Bódy Gábor *Harmadikjára*.¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵² Laknernél a börtönrács motívum visszatérő elem, külön esettanulmányt szentelhetnénk ennek a motívumnak. Megjelenik egy 1969-es filmtervében (a kamera egy képsort a börtönrács mögül vett volna fel). Egy 2005-ös festményén (*Elítelt*) pedig egy monumentális emberfej jelenik meg a rács mögött. A rács azon túl, hogy politikai jelentéseket hordoz, egy sajátos képi dramaturgiát is implikál, mely a kint és a bent dialektikájára épít. Ez a logika Lakner *Lettres imaginaire* sorozatán is analizálható.

¹⁰⁵³ Albrecht Dürer: *Három stúdium Ádám kezéhez*, 1504, ceruza, papír, 216 × 274 mm, British Museum, London

¹⁰⁵⁴ Illetve Lakner készített egy olyan alkotást is, amelyen egy kezet ábrázoló Dürer-rajz (másolatához) egy boxert illesztett.

¹⁰⁵⁵ Méhes László: *Dürer*, 1971, színes tollrajz, papír, 600 × 800 mm (A művész tul.)

¹⁰⁵⁶ Major János: *Jegyzőkönyv*, 1971, konceptmű (Major J. hagyatéka); A Major János-koncept megismertetéséért köszönettel tartozom Véri Dánielnek.

¹⁰⁵⁷ Bódy Gábor: *A harmadik*, 1971, 46', f.f. (BBS Archívum)

Az *Egy Dürer-rajz utcakővel való kiegészítése* politizáló jellege okán már-már Lakner „proteszt-képeinek” sorába illeszthető. A sorozatnak akadnak olyan darabjai is, melyeken inkább a művészetelméleti problémafelvetés válik hangsúlyossá. Ilyen a *Milói vénusz* (1971) [301. kép], melyen Lakner saját lábát helyezi a „Vénusz lába” (egy gipszmásolat) mellé, mintha róla mintázták volna, ilyen a *Piet Mondrian fáját keresve* (1971) [302. kép], melyen Lakner a híres Mondrian festmény pszeudó-előképeit fényképezi, vagy ilyen a *Kezdet kezdete* (1971-72) című akció is (jelenleg a fotódokumentációjáról beszélünk) – Lakner egy kőfaragó-mester kezébe adta Brancusi híres szobrának, a *Világ keletkezésének* (1924) reprodukcióját, amit az újból kivitelezett [303. kép]. Lakner a „keletkezés” keletkezésének folyamatát dokumentálta, ismét egy ismert szobor eredetét kutatva. Ennek a párdarabja az *Idézetek III. (Világ keletkezésének vége)* (1974) [304. kép] című bravúrosan megoldott, szellemes ceruzarajz, melyen a Brancusi-reprodukció alá helyezett Lakner-rajz törött tojása ezúttal nem az előzményt, hanem a következményt mutatja be.

A *Referenciák* sorozat kiemelkedő darabja a *Konceptmű (Lorenzo Lotto)* (1970) [305. kép] című kicsiny festmény (létezik egy lenvászatra készült szitanyomat változata is). A mű noha vászonra készült olajfestékkal, a szöveges konceptek közé is sorolható lenne: a mindössze 10 × 15 cm-es képen a következő felirat olvasható: „Ugyanígy lenvászatra ugyanilyen hosszúkasra, ugyanígy olajfestékkal festette Lorenzo Lotto utolsó képét egy Szent Jeromost, és aláírásából ugyanilyen kezdőbetűk emelkedtek ki: L.L.”. A megidézett Lotto-kép fiktív, Tót Endre ekkoriban induló (a Lakner-művel rokon) *Távollévő képek* sorozatának konkrét utalásaival szemben. Laknert ezúttal is az oly sokszor említett *identitás* kérdése foglalkoztatja – a kép és az eszme összefüggése. Helyettesíthet-e egy képet annak eszméje? Az aláírásra való utalás (Lakner és Lotto monogramja megegyező) előrevetíti Lakner későbbi *Szignatúrák* sorozatát is. Lakner egy az övéhez hasonló névvel azonosítja magát, mint a *Lakner v. Luckner az 1936-os Larousse-ban* című fényképen [254. kép]. A kép jobb alsó sarkában az L.L. egyszerre Lotto aláírása és Lakneré (itt a *Lakner v. Luckner*-koncepttel szemben nem a hang-, hanem a betűalak azonos), a festmény számvetés klasszikus és avantgárd művészet viszonyával. Mindemellett utalhatunk a mű kapcsán Lakner egyik konceptuális szövegművére (vázlatára), amelyen a felirat, „The text, being painted is a painting” (a megfestett szöveg festmény) [306. kép] a festészet és a jel komplex viszonyrendszerére kérdez, ami a megfestett szöveget festményként tételező Lotto-parafrázis kapcsán felvethető teoretikus dilemmákkal is összefüggésbe hozható.

Mint láhattuk, a *Referenciák, rekonstrukciók* hívószóval fémjelezhető csoport nem képez szerves egységet, ám mégis összekapcsolja a műveket az, hogy minden esetben két fikciós szint vagy eszmei réteg összekapcsolódását, interferenciáját jelenítik meg. Lehet itt szó a klasszikus művek groteszk, humoros aktualizálásáról, az ismert műhöz talált modell kvázi-előképpé minősítéséről, vagy a történeti esemény és a banalitás egymásmellettségéről.

II.4.2.5. „Protesztek” (1968-1974)

Noha kevés olyan Lakner-mű akad ebből az időszakból, aminek ne lenne politikai olvasata, mégis külön csoportot képeznek a direkter politikai jelentéssel bíró, *Protesztek*nek nevezhető konceptuális művek. Az itt említett művek nem alkotnak önálló sorozatot (esetenként másik csoportba is besorolhatók lennének), mégis összetartozónak tekinthetők. Ilyen volt már Lakner 1968-as *Wounded knife* [305. kép] című, a prágai tavaszra utaló alkotása is, amely arra eseményre reflektál, amikor a Varsói Szerződés csapatai megszállták Csehszlovákiát. Ide tartozik egy 1969-es fotókivágás, az *Érem két oldala* (*Szocialista fotókollázs*) [308. kép]. Ezen Lakner a *Népszabadság* egyik fényképét vágja ki,¹⁰⁵⁸ majd mellé helyezi a hátoldalára eső kép másolatát. Az egyik oldalon szocialista munkások, a másikon a párt vezetése az eszme és a megvalósulás közötti ellentétre világítva.

Laknernek két nyíltan politizáló konceptuális fotósorozata is ismert. Az egyik az *Egy munkásember életéből. Készülődés a május elsejei felvonulásra* (Károly) (1972-73) [309. kép]. A sorozaton a Képzőművészeti Főiskola modellje, Károly bácsi a május elsejei ünnepségekre készülő munkásként jelenik meg – hol zászlóval, hol szájharmonikával, hol a párttitkárral kezét fogva.¹⁰⁵⁹ A sorozat Lakner hiperrealista munkásábrázolásainak groteszk, ironikus hangvételére emlékeztet. Mindemellett az *Önmodellezések* problematikájához is kapcsolódik, ugyanis Károly személyén keresztül emberi sorsokat és történelmi helyzeteket modellez Lakner, és általában is tematizálja a modellt állás kérdéskörét. A fotósorozathoz tartozik egy szöveg is,¹⁰⁶⁰ amelyben Lakner

¹⁰⁵⁸ vö. Lakner László írásbeli közlése, 2010. március

¹⁰⁵⁹ A sorozat megtalálható Klaus Groh archívumában, amely a brémai Archiv der Forschungsstelle Osteuropába gyűjteményéhez tartozik. Számos további munkafotó (negatívja) megtalálható Gadányi György archívumában.

¹⁰⁶⁰ Az eddig publikálatlan szöveg teljes terjedelemben: „1954-ben a budapesti művészeti akadémiára beiratkozva ismertem meg őt. Akkoriban minden művész és művésznövendék ismerte Budapesten: ő volt a MODELL. Egy generáció rajzolt és festett róla. Krokik és tanulmányok, portrék és csoportképek százai jobban megörökítették, mint egy korabeli hatalmasságot. 1929 (mert ekkor kezdte üzni ezt a mesterséget,

leírja Károly élettörténetét, azt, hogy a politikai rendszerek függvényében hogyan változtak meg a főiskolai stúdiumok motívumai/beállítái, és mennyiben tekinthető maga Károly a különböző korszakok, történelmi szituációk lenyomatának. A sorozat a művész kifejezésével az „emlékezet negatívjainak” előhívásaként írható le, szituációk felidézésének, újrajátszásának, rekonstrukciójának tekinthető, a művészet és a politikum viszonyát tematizálja egy rendkívül személyes és poétikus történeten keresztül. Lazán kapcsolódik a fenti sorozathoz egy másik fotósorozat is, az „*Egy kéz mindig mutatta az utat*” (1971) című, mely szintén ironikusan utal a művészet ideológiai befolyásolásának kérdésére, miközben ironikusan utal a propagandisztikus művészetre.

A *WUT. Ökölcsepások párnába (A tehetetlen protesztjei sorozatból)* (1972) [310. kép] című fotósorozat is politikai tartalmakat hordoz – a fényképeken (Lakner saját felvételei) a párna gyűrődései láthatók, melyet egy tehetetlen ember püfölt. A párna annak a fojtogató légkörnek, kilátástalan szituációnak a motívuma, melyben Lakner szabad versnek is tekinthető konceptuális szövegei, vizuális költeményei is születtek.¹⁰⁶¹ A

otthagya a kaptafát) és 1946 között elég unalmasan telt neki az idő, a portré és férfiakt beállítások között, amelyek sorát nagynéha szakította meg egy-egy Szent Sebestyén, Pilátus vagy „Pán síppal”. (Ennél a más néven „Tavaszi” című beállításnál két levágott kecskelábat rögzítettek az alsó lábszárára.)

1944-ben a bombázások alatt meghalt a felesége és a fia. Ez kitérítette az életét, azóta is egyedül él. De munkaköre – a modellség – kiszélesedett és árnyalódott 1946 után. Az új beállítások egy új kor szelét hozták, s Károlyt ez új szerephez juttatta. Versengtek érte a művészek, az esti rajzkörök, az akadémiai professzorok: akadémiai főfoglalkozását (a növendékek modelljeként) alig győzte ellátni.

Ő volt a leghitelesebb

- a.) munkás a 30-as évekből, aki táskában rölapokkal lép ki az illegális nyomdából.
- b.) zászlóvivő a tüntetők élén („Május 1-je”, „November 7-e”, és „Az 1930-as munkássztrájk” című kompozíciókban).
- c.) bányász, aki sztahanovista diplomát vesz át a kormány elnökétől.
- d.) fogságból hazatért katona, aki családjá körében szájharmonikán játszik.
- e.) tsz-elnök, aki a ma harcaiból, nélkülözéseiből a szebb jövő, a kommunista holnap felé mutat.
- f.) öreg esztergályos, aki szakszervezeti üdülőben barátaival sakkozik. stb.

Károly mindenre jó volt, és napról napra mereven állta ezeket a posztokat (de. 8-tól 13-ig zászlóvivő, du. 2-tól 6-ig sakkozó öreg esztergályos). Szolgált a *művészetet* (a megrendelt álmokat), míg a művészek festés közben – csempészett Matisse-könyvet lapozgatván – a forint romlásáról és a koreai háborúról beszélgettek...

1973. november 6-án, amikor évek, csaknem húsz év elteltével az utcán megláttam őt, valamit megmozgatott bennem. Odamentem hozzá, hogy jobban lássam: megvénült, elfeledett alkoholista lett. Napja egyetlen sétából áll, az Akadémia menzájáig, ahol a diákok után a tányérokban maradt étellel jóllakik, – s azután haza. Odamentem hozzá, aki mégis megmaradt – míg a róla festett képek mind eltűntek –, és kértem: csináljuk végig ezt az egészet újra. Próbáljuk beállítani, végigjátszani, előhívni az emlékezet negatívjait... a „témákat”. Csináljunk sírkövet a dolognak. Hiszen ha „Piramis” nem is, valami szurrogátum, áttétel, relikvia, fedezet, nyom mégiscsak maradt ebből a korból: ő maga, Károly.

Valami hitelesség, azaz Művészet.”

¹⁰⁶¹ Talán ez az oka annak, hogy Lakner a mű első bemutatása előtt, 2017-ben (a mű a Paris Photón szerepelt) egy vizuális költeményt illesztett a fotósorozathoz, amely a WUT (düh) szó végnélküli ismétlésére épül, és megidézi a TUK szó végnélküli ismétlésére épülő *Protesztvers (TUKTUK)* (*Nyelvgyakorlat reggelre*) (1970-71) című alkotást is.

sorozat képei politikai manifesztumok, ám emellett vizuálisan is *szépek*, a paueri pszeudó vagy Méhes László által létrehozott finom redőstruktúrák formális rokonai.

Noha nem fotóalapú mű, itt is meg kell említenünk Lakner egyik ekkori fő művét, a varsói Foksal Galériában 1972-ben environmentként¹⁰⁶² kiállított *Protesztvers (TUKTUK) (Nyelvgyakorlat reggelre)* (1970-1971) [311. kép] című alkotást. A mű szövege a – sajátos szabadversnek vagy vizuális költeménynek is tekinthető – TUKTUK hangsor ismétlésre buzdít. A TUKTUK hangsor frusztráló monotóniája az *Ökölcsepások párnába* egyhangúságával rokonítható. Lakner műve arra a hangtani szabályra épül, hogy a „laryngális K-t és a kakuminális T-t összekötve”¹⁰⁶³ keletkezik egy hangzó, melynek létrejötte megakadályozhatatlan. Lakner ismétlésre buzdítja a befogadót, a betilthatatlan, megakadályozhatatlan létrehozására, ami ebben a kontextusban az ellenállással azonos. Lakner műve politikai vonatkozásain túl az ekkor készült nyelvelméleti kérdéseket felvető szövegalapú konceptuális művekkel is összefüggésbe hozható, az értelmezés azonban nem szűkíthető le a mű politikai vonatkozásaira. (Gondoljunk arra, hogy Lakner Beke László *Elképzelés* projektjébe is beküldi a mű egyik változatát – ami ebben az esetben teljesen más kontextusba ágyazódik.) A mű mottójaként Lakner Roman Ingardent idézi: „átmenet a látott intencionalizmusból a hallottba”,¹⁰⁶⁴ mintegy arra utalva, hogy a mű a kép, a jel és hang viszonyát is tematizálja. A *Protesztvers* Lakner legfontosabb szemiotikai-strukturalista tematikájú alkotásai közé tartozik.

Lakner más műveinek is meghatározó eleme a politikai ellenállás, az az attitűd, amit a pályatárs Szentjóby Tamás a „*Légy tilos!*” felszólítással formulázott. Ez több regiszterben is érvényes Lakner munkásságára – pusztán „stiláris” okokból sem felelt meg a hivatalos elvárásoknak (ennyiben minden neoavantgárd mű, még az apolitikus absztraktok is politikai állásfoglalásnak minősültek), ám ezen túl Lakner témaválasztásaiban rendre megjelenik egy markáns történeti-szociális-politikai érzékenység (dokumentumgyűjtés, stb.) – ez azonban viszonylag ritkán fogalmazódik meg explicit politikai állásfoglalásként. A fenti művek kritikai jellege félreérthetetlen és „félreolvashatatlan”. Feltehetően ez lehet az oka annak, hogy a *Protesztvers* varsói bemutatásán kívül egyik sem volt a hetvenes években kiállítva.

¹⁰⁶² A Varsóban bemutatott environment három elemből állt: a konceptet leíró szövegből, a hangtani jelenséget demonstráló anatómiai ábrából, illetve a TUKTUK hangsort ismétlő magnetofonból.

¹⁰⁶³ részlet a *Protesztvers* 1970-es gépelt változatáról.

¹⁰⁶⁴ Brendel 2000, i.m., 116.

II.4.2.6. Babonák (1971-72)

A hetvenes évek első felében volt Laknernek egy fontos konceptuális fotósorozata, ami a fenti csoportok egyikébe sem illeszthető. Az 1971-72-ben készült fényképek magyar népszokásokat, babonákat dolgoznak fel, a cél „magyar szájhagyományok vizualizálása”¹⁰⁶⁵ volt. Mint korábban a *Paprika* [229. kép] című festmény kapcsán láthattuk, Laknert a hetvenes évek első felében az a probléma kiemelten foglalkoztatta, hogy miként lehet par excellence *magyar* konceptuális művészetet létrehozni (a „keleti” és a „nyugati” egyedülálló szintéziseként). Ebben, mint sokak, Bartók Bélát tekintette előképének [215. kép]. (Gondoljunk a Szentendrei Iskola képviselőinek – Korniss Dezső,¹⁰⁶⁶ Vajda Lajos, Bálint Endre – motívumgyűjtő tevékenységére, vagy később, a hetvenes évek második felében Bak Imre¹⁰⁶⁷ illetve a korai Keserü Ilona¹⁰⁶⁸ archaikus helyi, esetenként népművészeti motívumokat integráló avantgárd alkotásaira, amiknek szintén a bartóki-kodályi felfogás volt az előképe.) Lakner esetén nem pusztán a tradíció integrálásáról, hanem két műforma találkozásáról van szó – fotósorozatán a babonás tevékenységek performanszokká, happeningekké minősülnek, ahhoz hasonlóan, ahogy Erdély Miklós ekkoriban a szeánszok és a happeningek összefüggéseit¹⁰⁶⁹ vizsgálta. Laknernek a vonatkozó szakirodalom beszerzésében – Brendel János állítása szerint – Csalog Zsolt néprajzkutató segített.¹⁰⁷⁰ Valószínűleg Lakner forrásai közé tartozhatott Dömötör Tekla *Magyar népszokások* című épp a mű születésének évében 1972-ben megjelent kötete is.¹⁰⁷¹

Lakner sorozata négy részből áll, melyhez egy Berlinben kivitelezett ötödik (Lakner könyvműveihez is kapcsolódó akció) járul. Minden művön Lakner szövegszerűen idéz egy – gyakran erotikus töltetű [319. kép] – babonát, majd az a lehető leghívebben eljátszatja modelljével.¹⁰⁷² A kész sorozatok nem egyszerű szöveg-illusztrációk, hanem konceptuális akciók dokumentációjának hatnak.

¹⁰⁶⁵ vö. Brendel, 2000, i.m., 169.

¹⁰⁶⁶ Korniss és Bartók kapcsolatára vonatkozóan: vö. Hegyi Lóránd: *Korniss Dezső*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1982, 29. skk.

¹⁰⁶⁷ Bak Imre folklórt és szemiotikát ötvöző tradíciófelfogásához ld. Hajdu István: *Bak Imre*, Gondolat, Budapest, 2003, 34. skk.

¹⁰⁶⁸ Gondoljunk például Keserü Sirkövek sorozatára (1968) (pl. *Sirkövek 4.*, olaj, vászon, 80 × 120 cm, Modern Magyar Képtár, Pécs)

¹⁰⁶⁹ vö. ehhez Erdély Miklós Klaus Groh által reprodukált műveit; Groh, i.m., 1972, o.n.

¹⁰⁷⁰ Brendel, 2000, i.m., 169.

¹⁰⁷¹ Dömötör Tekla: *Magyar népszokások*, Corvina, Budapest, 1972

¹⁰⁷² Évtizedekkel később olyan művek tematizálták hasonlóképp a babonák kérdését, mint Marina Abramović *Balkan Erotic Epic* (2005) című filmje. Abramović valószínűleg nem ismerte Lakner *Népszokások és babonák* című sorozatát.

Ebben a fejezetben áttekintettem Lakner fotóalapú konceptuális műveinek legfőbb csoportjait.

A *Dokumentáció* kötetben Lakner konceptuális műveit a teljesség igényével közlöm, jóllehet, még mindig nem tekinthető teljesnek a művek listája, előkerülhetnek olyan alkotások, amelyek megváltoztatják a képünket a művész konceptuális periódusairól. Úgy érzem, a fenti áttekintés is bizonyítja, hogy Lakner a konceptuális művészet legfontosabb, egyetemes jelentőségű magyar képviselői közé tartozik.

A hetvenes évek első felében Lakner elsősorban hiperrealista festményeket és fotóalapú koncepteket készített, ám más médiumokkal is kísérletezett. Készített könyvobjektet (ez a tevékenysége németországi időszakában teljesebb ki), szöveges koncepteket, filmeket és plakátokat is. A következőkben ezeket a műcsoportokat tekintem át.

II.4.3. Filmek (1968-1975/1981)

Lakner a hatvanas évek végétől tervezett experimentális filmeket, ám a tervek közül viszonylag kevés valósult meg. Mivel Lakner 1981-ben készült filmjei is a művész magyarországi tevékenységét gondolják tovább (talán otthoni tervek kivitelezései), ezért indokoltnak látszik Lakner teljes (kevés művet számláló) filmes tevékenységét ebben a rövid fejezetben vizsgálni.

Sajnos nem áll rendelkezésünkre hatvanas években készült Lakner-film.¹⁰⁷³ Korábban említettem, hogy Lakner 1969-es KKI-ban rendezett kiállítását egy experimentális film vetítésével nyitották meg. A Peternák Miklós által összeállított *Film/Művészet (A magyar kísérleti film története)* című kiadvány¹⁰⁷⁴ egy másik 1968-ban született Lakner-filmet is említ, aminek *Hús* volt a címe. Az operatőre ennek is, akár a *Asztronautáknak*, Schnöller Geyza volt – a filmet 1980-ban Lakner így írta le: „két képsor fut váltakozva: az egyikben egy nő kezei – premier planban – egy csirkét beleznek ki, a másikon egy férfikéz mozog egy női hason a nemi szerv irányában, amelybe az utolsó képkockán, – a csirke utolsó belsőségének kiszedésével egyidejűleg – bele is hatol.”¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷³ A filmek nyersanyagai és az eredeti filmszalagok a művész tulajdonában vannak, de – megfelelő technikai eszközök híján – nincsenek feldolgozva.

¹⁰⁷⁴ Peternák Miklós (összeáll): *film/művészet (A magyar kísérleti film története)*, 1983, 19.

¹⁰⁷⁵ *Kísérleti filmezés Magyarországon*, i.m., 1982, 24.

Az *Asztronauták* Lakner fontos művei közé tartozik [313. kép]. Az 1969-es önálló kiállítást egy performance-szerű akcióval egybekötve nyitotta meg. Az eredeti változatból csak filmstillek maradtak fenn, a 2004-es Ludwig Múzeumban rendezett retrospektív kiállításon a film 2000-es években készült (digitális) rekonstrukciója volt látható – ez a változat inkább tekinthető *remake*-nek, mint rekonstrukciónak – a játékot más beállításban mutatja, színes és hangos is, szemben az eredeti elveszett variánszal. A film roppant sokféleképp olvasható – az asztronauta-motívum összefüggésbe hozható a hidegháborús „űrversennyel” (a film forgatásának évében, 1969-ben szállt le az első ember a Holdra), s így Lakner *Holdnapló* (1970) [293. kép] című konceptjével. Ám a szovjet játék kiszámíthatatlan mozgása, fenyegető csapódásai politikai üzenetekként is olvashatók. A holdautó mozgása tűnhet azonban egy bezárt individuum reménytelen vergődésének is. Lakner a film rekonstrukciójának végén jelzi, hogy művét Stéphane Mallarmé nagyhatású (többek között Marcel Broodthaers által is ekkoriban feldolgozott) verse ihlette, az *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (*Kockadobás soha nem törli el a Véletlent*) (1897-98 k.). Ez a vers Lakner szemiotikai, szkripturális művészetének is egyik fő inspiratív forrása volt (ennyiben az experimentális film és Lakner szöveges művei között látens kapcsolat jön létre).¹⁰⁷⁶ A Mallarmé inspiráció is tanúsítja, hogy Laknert nem pusztán társadalmi, politikai, hanem általános művészetelméleti kérdések is foglalkoztatták a film készítése során.

Lakner 1973-as poznani kiállításának (Galeria Akkumulatory) meghívóján egy 1972-es filmterv szerepelt, a címe: *Álom*. A film (mely szintén utólagosan valósult meg) egy rövid szövegből állt, majd a vetítövászon két percig sötét maradt. A film a következő mondattal indult: „Amikor a vetítés megkezdődik, és a vetítőterem elsötétül, hunyd be a szemed. A következő sötétfilm megadja neked a szabadságot, hogy álmaidat belevetítsd.” Lakner azért nem vetít filmet, hogy a befogadó válhasson vetítővé.¹⁰⁷⁷ A konceptuális szövegfilm (Lakner ekkor tervez egy másik szövegfilmet is!¹⁰⁷⁸) ennyiben a *Protesztvers* párdarabja – a szabadság minimális megnyilvánulásait kutatja. Lakner ötletével rokon Tót Endre 1973-as konceptje, amely a következő szövegből állt: „Ha unatkozol, menj moziba! Hunyd le szemed. Az én filmemet fogod látni! Tót Endre; Ha unatkozol a

¹⁰⁷⁶ Beszélgetés Laknerre, 2009-2010

¹⁰⁷⁷ A film mottója Luis Buñuel-től származik: „Amikor a vetítőrebben eloltják a villanyt, te behunyd a szemed, és elkezdődik egy álom...” *A Balázs Béla Stúdió kisfilm- és ötletpályázatára beérkezett művek, „Filmnyelvi sorozat”, 1973, Műcsarnok Könyvtár, Irsz. BBSd2, 55.*

¹⁰⁷⁸ Ezt volt reprodukálva az 1975-ös berlini katalógus *Filme* részének első lapján.

moziban, menj ki az utcára! Nyisd ki a szemed. Az én filmemet fogod látni. Tót Endre”.¹⁰⁷⁹

1973-ban Lakner részt vett a *Balázs Béla Stúdió Kisfilm- és ötletpályázatán*,¹⁰⁸⁰ a pályázati anyagban több megvalósulatlan filmterve is szerepel. Például az 1971-re datált *Álom Sötétfilm/1* címen, illetve annak „párdarabja” a *Sötétfilm/2.*, amely sosem lett kivitelezve. Ez a film Rilke *Archaikus Apolló torzó* című verse előtti tisztelgésnek is tekinthető, a film 20 másodpercenkénti megszakításával a töredék, a torzó és a hiány fogalmát vizsgálja. A film médiumára, anyagára, a perforáció esztétikumára reflektált volna a *Tehát szobor* című film, amely mindvégig a fekete képmezőn egy perforált filmesíkot mutatott volna (megidézve Lakner a film perforációját ábrázoló fotórealista festményeinek az esztétikáját is. Laknert már a hatvanas években is foglalkoztatta a filmes montázs elmélete. Ezt az érdeklődését tükrözi a *Párhuzamok/1-2.* (1973) című filmterv, amelyet kétsatornás vetítésként képzelt volna el a művész: a két párhuzamosan futó filmen a képsorok szabad asszociációkként rendelődnek egymás mellé. A párhuzamos vetítésen az egyik képmezőn egy fürdő nő látható, a másikon pedig egy vízben álló férfi, akit a vetítés végére teljesen ellep a víz. A fulladás képzete, a klausztrófób és kiszolgáltatott helyzet ábrázolása párhuzamba állítható Lakner számos konceptuális alkotásának témaválasztásával. Szintén merész montázmegoldásokra épült volna a *Emberi jogok (Human Rights)* (1969) című film is, amelynek tervét Lakner nem nyújtotta be a BBS-nek.

Lakner németországi tartózkodása alatt több filmet megvalósított,¹⁰⁸¹ részben olyanokat is, amelyeket korábban Magyarországon alkotott. 1974-75-ben több Lakner-film is készült a Literarisches Colloquium és a DAAD Berlin támogatásával.¹⁰⁸² Ekkor elkészítette az *Asztronauták* második változatát (ezúttal a szovjet játékok utcakövek között jelennek meg). A művet egy játékokat tematizáló, *Toys* című sorozat részeként értelmezte át. A sorozat második darabján *Toys 2. (Bird)* [314. kép] egy különös hangon

¹⁰⁷⁹ vö. Peternák: *film/művészet*, i.m., 23.

¹⁰⁸⁰ *A Balázs Béla Stúdió kisfilm- és ötletpályázatára beérkezett művek* 1973, i.m., 55–60.

¹⁰⁸¹ Ebben az időszakban is több film maradt megvalósulatlan tervként. Az 1975-ös berlini Kunstvereinban rendezett kiállítás katalógusa szerint Lakner tervei közé tartozott a *Babonák* és a *Milói Vénusz* megfilmesítése is. Ezek a tervek sosem valósultak meg (bár a katalógus megtévesztő lehet, hisz ezeket mint kész műveket jelöli). Lakner más fotóalapú konceptuális alkotásai kapcsán is felvetette film forgatásának lehetőségét (gondoljunk a *Felveszem a lépcsők formáját* című alkotás azon változatára, amely egy film vázlataként prezentálja a fotósorozatot.) Ezúttal nem foglalkozom egy másik filmmel: 1975 körül készült a végül befejezetlenül maradt *Linie (Vonal)* című film is, melyen Lakner különböző kontextusokban (például egy meztelen nő hasán, egy fa törzsén) egy vonalat követ.

¹⁰⁸² Ezek a filmek ma Mike Steiner archívumában találhatók a Hamburger Bahnhofban Berlinben.

csiripelő, mechanikus mozgású játékmadár jelenik meg, amelyet Lakner a háttérben lengedező növényzettel konfrontál, szembesítve a mechanikusát az organikussal.

A *Toys* mellett Lakner másik filmekből álló sorozatának a *Memory* címet adta, feltehetően azért, mert a filmek az egyéni és a kollektív (traumatikus) múlttal való szembesítés kérdését vizsgálják. A *Memory I.* című filmen egy mesterlövész látható, aki 15-ször belelő egy könyvbe [316., 318. kép]. Ez a mű kapcsolatba hozható Lakner személyes emlékével a második világháborúból, amire a *Szüleim Petőfi könyve* című objekt [319. kép] is utal. A könyv egy 1945-ben megtalált családi relikvia, egy Petőfi kötet, amit átlukasztott egy pisztolylövés. Lakner 1974-ben nyilvánította a könyvet ready-made-dé, s illesztette könyvobjektjei sorába. A *Memory II.* azt a folyamatot mutatja be, ahogy Lakner iratmegsemmisítő segítségével megrongál, megsemmisít könyveket [317. kép], a könyvégetések és könyvpusztításokhoz kapcsolódó tragikus eseményeket megidézve, ugyanakkor saját megkötözött, és ekként olvashatatlaná tett könyvobjektjeire is utalva. A *Memory III.* című filmen Lakner egy gyermekjátékot teker, ami az Internacionálé dallamát játssza le [315. kép]. A művész többször megismétli a mozdulatsort, egyre gyorsabban, és ezáltal egyre torzabban lejátszva a dallamot. A mű egyrészt a kommunizmus utópiáját annak megvalósulásával szembesítő, kvázi-baloldali tematikájú Lakner-művekkel hozható összefüggésbe, másrészt pedig számvetésnek tekinthető a művész saját múltjával nem sokkal emigrációja után. 2004-ben Lakner ennek a filmnek is elkészítette a digitális remake-jét. A *Was it a Dream?* című [320. kép] filmen újra lejátsza az Internacionálé dallamát a tekerős játékon, ám ezúttal a film felénél a kép átfordul negatívba. A második képsor az első képsor valóságosságát is relativizálja, a film egészét álomszerűen éterivé teszi – ezt az érzést fokozza a más formában jól ismert dallam játékos csilingelése. Az emblematisz kommunista motívumra épülő (és azt groteszkké átíró) film magában hordozza a *Doszvidányijá* (1969) [202. kép] ambivalenciáját, és ennyiben Lakner festményeinek világától sem idegen. Az 1974-75-ben, majd 2004-ben készült filmekben Lakner korábbi abszurd léthelyzetére – illetve általában a kommunizmus utópiájára – kérdezett rá: „talán csak álom volt?”.

Évekkel később Lakner még két további filmet készített. Noha mindkét filmet 1981-ben forgatta (Berlinben és New Yorkban), mégis szorosan kapcsolódnak magyarországi tevékenységéhez. A két film operatőre Ufuk Urkel volt. Az első film címe *Óda az elemekhez*. Lakner zennel összefüggő művei közé tartozik, akár a hatvanas évek végén a *Rózsák* és a *Szájak*, illetve az *Összegyűjtött kívánságokat* bemutató konceptuális fényképek (1969), melyek ugyan deklaráltan taoista minta után készültek, a zen

szellemiségével is rokonságot mutatnak, vagy utalhatunk Lakner *Összegyűrt verseire* (1971) is. A film ezekhez a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején született az írott szöveget tematizáló konceptuális művekhez kapcsolódik: Lakner versei, szövegei a négy elem martalékává válnak, mintegy visszakerülnek a „nagy körforgásba”. Lakner összegyűrt versét a tóba dobja, a másikat elássa („elhantolja”), a harmadikból papírrepülő hajtogat, majd végül a negyediket elégeti. Ugyan a film nem tartozik Lakner főművei közé, az életmű egésze szempontjából mégis jelentős, hiszen Lakner művészetének egyik legfontosabb motívumát (a szöveget és az írást) tematizálja. A szöveges koncepteken, a fotókon, a festményeken, a grafikákon, performatív műveken, objektiken és szobrokon visszatérő motívumot rövidfilm tárgyává is teszi, árnyalva, továbbgondolva korábbi alkotásait.

A másik 1981-es film, a *Hamlet* [388. kép] ezzel szemben Lakner főművei közé sorolható, ötlete visszanyúlik a magyarországi évekre – egy *Önarckép koponyával* című 1958-as vázlat az előzménye. A filmet Lakner barátjának, az abban az évben elhunyt fotóművésznek, Lőrinczy Györgynek ajánlotta. A filmen Lakner feje egy koponya mellett jelenik meg fekete háttérrel. Lakner a klasszikus *vanitas* motívumot idézi, mely a haláltánc gondolattal kombinálva például Arnold Böcklin egyik önarcképén (1872) is megjelent.¹⁰⁸³ A filmen két beállítás váltakozik. Lakner feje mellett jelenik meg a vele azonos méretű koponya – mindkettő egy fehér asztalon nyugszik. Lakner szeme néha nyitva van, néha lecsukódik. Máskor Lakner szembenéz a koponyával, mintegy a közeli barát és saját halandóságával szembenézve. A film egy klasszikus festészeti ikonográfiai sémához kapcsolódik, nem pusztán a halál fölötti számvetés tehát, hanem a festészet és a film médiuma közötti viszonyt is vizsgálja. Tán erre utalnak a hosszú beállítások, Lakner már-már teljes mozdulatlanságba (a halál és a festészet örökös némaságába) dermedő arca, mely akár egy fotórealista festményen is lehetne. A film Lakner 1981-ben induló *Koponyák* sorozatával is összefüggésben van.

Noha Lakner filmes tevékenysége a képzőművészeti alkotásainak jelentőségéhez nem mérhető, mégsem figyelmen kívül hagyható az életműnek ez a szegmense, amelynek vizsgálata bizonyos festmények és grafikák értelmezése szempontjából is produktív lehet.

II.4.4. Szöveges konceptek (1968-1972)

¹⁰⁸³ Arnold Böcklin: *Önarckép hegedülő halállal*, 1872, olaj, vászon, 75 × 61 cm, Staatlich Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Lakner számos olyan konceptuális művet is alkotott, mely csak szövegekből állt. Fiatal korában költőnek készült, verseket írt. Esetenként ilyen szabadverseket minősített a hatvanas évek végén szöveges konceptté. Lakner egyik 1971-ben született konceptuális műve, az *Összegyűrt vers* (több változatban létezik, és többször volt többféleképp kiállítva); összegyűrte verseit, mintegy felhagyva a versírással: az összegyűrt írás objektivé, már-már kisplasztikává válik. A mű közvetlenül tematizálja a verbális és a vizuális közötti átmenetet.¹⁰⁸⁴ Ehhez hasonlóan versírással foglalkozik a *Találkozás egy költőnővel* című koncept (1970),¹⁰⁸⁵ melynek fennmaradt leírásában Lakner egy saját verseit városszerte árusító költőnőről ír. Lakner sajátos ironikus gesztussal önmagára vonatkoztatja ezt a szerepet,¹⁰⁸⁶ a művészet megvásárolhatóságára, pénzre váltására is reflektálva (erre utal egy meg nem valósult 1970-es konceptuális szövegműve, amely egy „I did not paint this picture for being sold, I just got a liking for the subject” / „Ezt a képen nem megbízásra festettem, csak a téma tetszett meg” feliratú vászonból állt volna).

Szintén Lakner korábbi versíró tevékenységét tematizálja az a (Berlinben is folytatott) könyvobjekt-sorozat, mely fiktív versesköteteit tartalmazza (felkötözve, olvashatatlaná téve).¹⁰⁸⁷ Lakner 1975-ös berlini Kunstvereinban rendezett kiállításának katalógusában maga csoportosította hetvenes években született műveit (ahhoz hasonlóan, ahogy mi tesszük jelenleg): külön csoportban szerepeltek a festmények, a filmek, a könyvek, és végül a szövegek: *Zettel, Texte*. Lakner saját szöveges műveinek egy részét „cetliknek”, amolyan feljegyzéseknek, jegyzeteknek nevezi. Ehhez a megnevezéshez kapcsolódik egy 1969-es koncept, az *Összegyűjtött kívánságok taoista minta nyomán* is, melynek párdarabja az *Összegyűjtött költemények (taoista minta nyomán)* (1969) [321. kép] címet viseli. A Kmety utcai műterem padlójára helyezett, koszorúvá alakított (olvashatatlan) cetlik e második művön mintha lánggra kapnának, ezentúl nem mint

¹⁰⁸⁴ A saját versek megsemmisítésének a gesztusa olyan művekkel vethető össze, mint Marcel Broodthers *Pense-Bête* című 1964-es plasztikája: Broodthaers a saját verseit tartalmazó köteteket helyezte rá a gipszre, amely megkötött, és olvashatatlaná tette a könyveket, amelyek viszont plasztikaként nézhetők.

¹⁰⁸⁵ A *Találkozás egy költőnővel* egy komplex konceptuális sorozatnak is tekinthető: Lakner megőrizte a költőnő önmagát hirdető cetlijét, a verseket, amit tőle vásárolt, s 1970-ben az 1966-67-re tehető találkozásukat is rekonstruálta egy fényképen. Továbbá egy rövid novellisztikus szövegben leírja magát a találkozást is.

¹⁰⁸⁶ A műnek a mottója Petőfi Sándor *A XIX. század költői* című verséből származik, ennyiben a mű Lakner Petőfit idéző alkotásainak sorába is beilleszthető.

¹⁰⁸⁷ A „verseskötetek” listája megtalálható az 1975-ös berlini kiállítási katalógusban; Berliner Kunstverein, kat., 1975, i.m., o.n.: a lista szerint 24 darab kötetből állt a sorozat. Ebből nem biztos, hogy minden megvalósult. A kötetek címei a következők (eredetileg egy részük angol, egy részük magyar nyelvű felirattal): *Zwänge, Exempel, Unfälle, Prohepeziungen, Selbstbefriedigungen, Symptome, Haiku's, Flüche, Leienspiele, Haarspaltereien, Gründe, Verknüpfungen, Übersetzungen, Anweisungen, Klatsch, Ungereimheiten, Plagiate, Geheimnisse, Munkelien, Pannen, Anprangerungen, Unsicherheiten, Widerlegungen, Rätsel*

olvasott szöveg, hanem mint látvány lesznek érdekesek, illetve mint a szöveg és a látvány közötti kapcsolat eszméjének realizálódásai. Lakner kvázi-szabad versei közé tartozott a *Wounded knife* (sebesített kés) oximoronszerű szürrealisztikus alakzata [307. kép], mely egy 1968-as objekt címe és központi „motívuma” lett (de önálló versként is megjelenik).

Lakner szöveges konceptjei három csoportra oszthatók: vannak köztük *Idézetművek*, *Szabad versszerű művek*, illetve *általános szemiotikai, hangtani, elméleti problémákra* reflektáló (ugyanakkor politikai jelentéssel is bíró) művek.

Egyik csoport esetén sem beszélünk sok műről, mindegyik egy-egy sorozatnak is tekinthető. Az *Idézetművek* közé öt lap tartozik. Két Lukács György- [13-14. kép], egy Paul Celan- [323. kép], egy Ludwig Wittgenstein- [6., 324. kép] és egy Franz Kafka-idézet. A művek különféle változatai 1968 és 1972 között születtek (a korábban idézett 1975-ös katalógus tanúsága szerint). Lakner művészetében itt jelenik meg először az idézés mint kisajátítás (*appropriation*), mint a mű létrehozásának egy formája. A művek több nyelven is létrejöttek (angol, német, magyar). Lakner két Lukács-mondatot idéz, mindkettőt az 1913-es *Esztétikai kultúrából*.¹⁰⁸⁸ „A forma: egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erő kifejtés;”, „A stílus... pont, amelyen egy folyton mozgásban lévő test áthalad”. A korai Lukács szuggesztív mondatai a *formára*, a *stílusra*, tehát a művészettörténet-írás klasszikus fogalmaira vonatkoznak, amik a nem konceptuális, anyagságukban megvalósult művekre érvényesek. Lakner a mű mint eszme, mint fogalom és az anyagi megvalósulás közötti termékeny feszültséget hangsúlyozza. Ezt a konfliktust fokozza a Lukács-idézetek egyik megvalósulási formája: a szövegeket egy kerítésnek támasztott üres vászonra másolja,¹⁰⁸⁹ mintha azok egy festményen lennének.

A Celan-idézet [323. kép] elsősorban azért fontos, mert Lakner a nyolcvanas évek elejétől induló (napjainkban is bővülő) monumentális Celan-sorozatának első darabja. Lakner az általa később is gyakran idézett *Halálfüga* első sorát használja fel: „*Schwarze Milch der Frühe, wir trinken sie abends*”. A mondat első felét háromnyelvűvé (angol, német, francia) alakítja át – „The black | Milch | des matins” – tovább csavarva a celani oximoront. Ezt a sémát ismétli a *Ludwig Wittgenstein-idézet* (1971) [6., 324. kép] (Wittgenstein filozófiájától nem idegen módon), melyen a *Tractatus* híres zárómondata

¹⁰⁸⁸ Lukács György: *Esztétikai kultúra*, Budapest, 1913

¹⁰⁸⁹ A művek katalógusban való közlésével szemben nem olaj, vászon technikájú festményekről, hanem manipulált fényképekről van szó! Hibásan szerepel: *INDEX*, 1994, i.m., o.n.; Brendel, 2000, i.m., 186.

olvasható hasonlóképp több nyelvre átírva: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”. A négy részre osztott, függőleges – „boundary” feliratú – vonalakkal elválasztott mondat egyes szakaszait különböző nyelveken idézi Lakner. A művön a nyelvbezártság egzisztenciális tapasztalata egyszerre filozófiai és politikai problémaként jelenik meg, nyomatékossítva, hogy bizonyos határok átléphetetlennek bizonyultak.

A *szabadversszerű művek* általában rövid szövegek, melyek kafkaian groteszk, kilátástalan helyzeteket ábrázolnak. Például: „Azt álmodtam, hogy felébredtem. Megdörzsöltem a szemem, felültem, aztán megint visszafeküdtem. Éppen elalvó félben voltam, amikor felébredtem.” vagy „Éhes voltam, azt mondták: kész az ág. A fürdővíz meleg. Nézd a TV-t. Éhes voltam.”¹⁰⁹⁰ A szövegek önmagukba zárulnak, egy ördögi körforgást ábrázolnak, nem tartanak sehová, mint a korábban említett *Protesztvers* [311. kép]. A szövegek egy kilátástalan, reményét vesztett ember feljegyzései, feldereng mögöttük József Attila vagy Pilinszky János világa (az előbbi idézet Pilinszky, az utóbbi József Attila allúziót is tartalmaz). Ám (az elsősorban festőként számottevő) Lakner esetén nem a költői ábrázolás meggyőző ereje teszi a művet jelentőssé, hanem az aktuális társadalmi szituáció bemutatásának bátor gesztusa (tán az „*Eszek, beszélék, írok, alszok, szarok – engedélyezve*”- felirat nyersesége mutatja ezt a legexplicitebben [325. kép]). A szövegek ennyiben Lakner *Engedelmese*njének [130. kép] világát idézik fel, sajátos adalékok Lakner képzőművészeti munkásságához.

A társadalmi állásfoglaláson túl Laknert konceptuális művészként is elsősorban a látvány foglalkoztatja, ahogy ezt már a Lukács-idézetek esetén is láthattuk. Ezt nyomatékossítja a *Színszonett* és a *Költemény* is. Az egyik a paletta színeit sorolja a fehértől a feketéig, a másik színeket rendel tárgyakhoz. Mindkét szöveg mentális képeket hív elő, intenzív színélményeket a materiális látvány pótlékeként. A *Költemény* (fehérített hó / zöldített fű / vörösített vér / kékített ég / feketített szén) a *Színszonett* komplexebb változata. A tautologikusan saját színükkel kiszínezett fölösleges, hasznavehetetlen tárgyak politikai konnotációkkal is bírnak (olyan abszurd helyzetre utalnak, mint a *Felveszem a lépcsők formáját*). A fehértől a feketéig tartó, a palettán végigpásztázó sorok mintegy elvezetnek a fehér („érintetlen”, „tisztá”) ürességétől a fekete („piszkos”) ürességéig, a kezdettől a végpontig, a születéstől a halálig. Külön játék, hogy az első három sor variált sorrendben a magyar zászló színeit adja, akár az ekkoriban készült piros, fehér és zöld színekből felépített *Paprika*-kép. Ennyiben ezek a művek (nagyon

¹⁰⁹⁰ Mindkét szöveget magyarul idézi: Brendel, 2000, i.m., 108.; angolul megjelent: Neuer Berliner Kunstverein, 1975, i.m., o.n.

távolról!), összeolvashatók az ekkoriban készülő zászlós képekkel is (például: Korniss, Tót, stb.).

Az *elméleti problémákra reflektáló* művek között ismét érdemes megemlíteni a kvázi-tudományos¹⁰⁹¹ protesztverset. Kiemelkedő az *Elképzelés* projekt keretében született *Elképzelés* (1971), amelyen az *Imagination* szó egyik része le van vágva – így egyszerre jelenik meg az *elképzelés* fogalma mint jel és mint kép is. Ennek a párdarabja az a kartoték, amit Lakner Pauer Gyulának küldött vissza szintén e projekt keretében az *imagery* felirattal. Míg Beke László tévedésnek vélte a feliratot, s az *imaginary*re való korrekciót javasolta¹⁰⁹², addig Csanádi-Bognár Szilviával egyetértek abban, hogy itt nem tévedésről vagy szándékos rontásról van szó, hanem tudatos szöválasztásról: „Az *imagery* ugyanis szóképet, hasonlatot, mentális képet jelent, a leírókartonra illesztve pedig az az asszociáció jön létre, amely hitként minden műleírás mögött ott kell, hogy álljon: a képek nyelvi képekkel megragadhatóak. Ha a mű nem is lehet teljesen a birtokunkban (még az elképzelést végrehajtó birtokában sem), és abbéli törekvésünk sohasem lehet teljes, hogy a műveket birtokoljuk, a szavak mégis valamiféle kapaszkodót képeznek, jelét adják annak, hogy megtettünk valamit belőle. Az angol az *imagery* szót használja az emblémák, a képi allegóriák megnevezésére is, vagyis pontosan arra, amire Winckelmann oly nagyon vágyott az allegóriával kapcsolatban: az érthető, *kibetűzhető* képes beszéd megteremtésére. Vagy megfordítva: a rendelkezésre álló képek ilyen szótárszerű megfejtésére, ami szintén a kommentár feladata volna. Az *imagery* azonban nem a szótározó, kategorizáló, kartotékozó kényszerít fejezi ki elsődlegesen, hanem a megragadás, az átfordítás vágyát, és végső lehetetlenségét is. A műalkotás szövegbe fordítása, annak erőszakos, kategóriákba szorító módján, mindig roncsolás, ám nem a műre, hanem az értelmezésre nézve, ahogyan a leírókarton is az, a maga függőleges és vízszintes osztásai közé kényszerítő szándékával.”¹⁰⁹³

Csanádi-Bognár Szilvia meggyőző elemzése bizonyítja, hogy Lakner legjelentéktelenebbnek tűnő gesztusaiban is benne rejlenek az életmű kulcskérdései, komplex problémái. Az egyik ilyen (ahogy a korábbi szövegművek bemutatásakor is láttuk) az írás és a nyelv transzparenciájának megkérdőjelezése, illetve a szó és a kép átfordíthatóságának problematizálása. Ez nem csak a szöveges konceptekre érvényes, hanem a könyvművekre és a festményekre is. Ez a kérdésfeltevés különösen Lakner

¹⁰⁹¹ Brendel használja először, Brendel, 2000, i.m., 112.

¹⁰⁹² Beke, 2008, i.m, XVI.

¹⁰⁹³ Csanádi-Bognár Szilvia: „Második művészettörténet”, *Balkon*, 2009/11-12, 27.

németországi működésében válik hangsúlyossá, de – mint látható – már a magyarországi művekben is rendre megjelenik. Ez a kisméretű, Pauer Gyulának elküldött karton elvezethet Lakner átfestett könyvlapjaiig és a később festett (a betű-kép-jel-szó összefüggést lenyűgöző festői érzékenységgel párosítva kutató) monumentális *Lettre imaginaire*-jeiig is [461. kép]. Ezeket a szöveges koncepteket tekinthetjük akár Lakner későbbi festészeti tevékenysége konceptuális bázisának is.

II.4.5. Könyvmunkák (1969-1974)

Lakner első könyv-sorozata is Magyarországon indult. Az életműnek ez a része annyira kiterjedt, hogy önmagában külön kötetben lehetne feldolgozni. Itt (terjedelmi okokból) csak vázlatosan szólok a Magyarországon készült „könyvmunkákról”, külön fejezetben foglalkozom a sorozat németországi folytatásával a hetvenes évek második felében. 2009-ben Lakner könyvműveiről egy külön kiadvány jelent meg, benne Matthias Flügge és Thomas Hirsch elemzéseivel.¹⁰⁹⁴ A kötetben Hirsch joggal állítja: „Lakner László komplex, 50 évet felölelő életművében a könyvmunkák közvetítő szerepet játszanak. Összekötőkapcsok olyan műcsoportok láncolatában, mint a festmények és a szobrok, a konceptek és a vizuális költemények.”¹⁰⁹⁵ Lakner életművében a könyv és az írás motívuma összekötőkapocs, mely összefogja a stílusban heterogén, és sokféle médiummal operáló életművet.

A könyv is sokféleképpen jelenik meg Laknernél: *objekt*ként, *szoborként*, *festményként*, *grafikaként*, *fotókonceptként* és egyéb *konceptuális mű*ként is. Külön csoportba sorolhatjuk Lakner egyedülálló találmányát, a *könyvbaltát*, ami 1970-ben jelenik meg, de csak a németországi időszakban lesz domináns.

A legkorábbi könyvobjektok 1969-ben születtek, Lakner ebben az időszakban ismerkedett meg Marshall McLuhan könyvével, a *The Medium is the Massage*-el,¹⁰⁹⁶ melyet az Idegennyelvű Könyvesboltban vásárolt meg. A művész legkorábbi könyvobjektjai közé tartozik a *Gulliver* [328. kép], ami a későbbi, átkötözött könyvek fontos előképe. Lakner emblematis, már-már mitikus emelt könyvobjektja, a *Lukács könyv* [326-327. kép] 1970-ben válik az életmű részévé, ahogy Lakner

¹⁰⁹⁴ Konrád, György – Flügge, Matthias – Hirsch, Thomas: *László Lakner. Buchwerke*, 2009, i.m.; a kötetről ld. Sinkovits Péter: A könyvbaltától a Babel-könyvig. Lakner László: Könyvmunkák, 1969-2009, *Új Művészet*, 2010. március, XXI/3, 10-11.; lásd még: Fehér Dávid 2010, i.m., 8–13.

¹⁰⁹⁵ *Buchwerke* 2009, i.m., 61.

¹⁰⁹⁶ vö. Marshall McLuhan/ Quentin Fiore: *The Medium is the message*, Gingko Press, Madera, 2001 (1967)

visszaemlékezik: „Azt a könyvet, amit 18 éves koromban egy budapesti antikváriumban Lukács György dedikált nekem, mindig is megőriztem, mint egy relikviát. 1964-ben átkötöttem spárgával és felakasztottam a Kmety utcai műtermemben. Ott lógott éveken át, mindenki láthatta, aki megfordult nálam ebben az időben, de senki se figyelt fel rá. Én is már majdnem megfeledkeztem róla. Míg egy napon, 1970-ben a műterembe lépve új szemmel láttam meg. Egyszerre észrevettem, hogy »megfogalmazással« állok szemben, hogy az összekötött könyv egy mű.”¹⁰⁹⁷ Itt nincs módunk Lakner *kötél* és *megkötözés* egyszerre mint politikai tartalmakkal bíró és erotikus konnotációjú motívum iránti érdeklődését (amire egy korábbi fejezetben már utaltunk) tovább árnyalni, mindössze egyetlen aspektusára hívom fel itt a figyelmet, Lakner egyik megvalósulatlan szövegművére, amely a „tying up a thought”, vagyis „felkötözni egy gondolatot” mondatból állt volna. A felkötözött könyvobjektok felfoghatók „felkötözött gondolatokként” is, mintegy arra utalva, hogy a könyv mint tárgy – mint tehetetlen test – ugyan felkötözhető, ám a gondolat maga nem kötözhető fel, éppúgy „megállíthatatlan”, ahogy a *Protesztvers* hangzója is megakadályozhatatlan.

Az összekötözött Lukács-könyv és a róla készült szitanyomat Lakner emblemikus alkotásává vált. Lakner egyszerre avatja fétissé és teszi olvashatatlaná Lukács könyvét, egy sajátosan ambivalens helyzetet tematizálva. Lakner ezekben az években fedezte fel a korai Lukács munkásságát, amely – amint erre korábban is utaltam – művészetének visszatérő motívumává vált. Bíró Yvette közvetítésével ismerkedett meg Lakner a Lukács körrel¹⁰⁹⁸ (Heller Ágnessel, Fehér Ferencsel, Márkus Györggyel, Vajda Mihállyal), az általuk képviselt baloldali álláspont ezekben az években közel állt Lakner gondolkodásmódjához, aki a baloldaliság különféle motívumai, referenciáit sokrétűen tematizálta alkotásain.¹⁰⁹⁹ Lakner Lukács-könyve nemcsak a baloldalisággal, hanem a realizmussal is sajátosan számot vet. A művész felkötözi (fetisizálja és olvashatatlaná teszi) Lukács a realizmus elméletét is tartalmazó esztétikáját, majd egy későbbi fázisban a motívumot realista modorban meg is festi, elidegeníti, áttételessé teszi, felszámolja, ám egyúttal meg is örökíti.

¹⁰⁹⁷ *INDEX Nr 1.*, 1994, i.m., o.n.; fontos megjegyezni, hogy valójában Lakner elveszítette az eredeti Lukács-könyvét, a falon a kötetnek a „rekonstrukciója” lógott. (A művész szóbeli közlése 2014-ben.)

¹⁰⁹⁸ Brendel 2000, i.m., 140.; Lakner és a Lukács-kör vonatkozásában lásd még: Székely Katalin: Intervenciók a Lukács Archivumban. Lukács György és a kortárs képzőművészet II., *Művészettörténeti Értesítő*, 2012, 61. évf. 2. sz., 207–228. (különösen: 209–210.)

¹⁰⁹⁹ Erről a kérdésről részletesen írtam korábban idézett szövegemben: Dávid Fehér: Consonants of Karl Marx, 2015, i.m.

Ez a kettősség Lakner más könyvobjektjeit is jellemzi. A felkötözött Lukács-könyv mintáját követik Lakner felkötözött fiktív verseskötetei és esztétikái is. Utóbbiból egy installációt is tervezett, ami először 1994-ben a budapesti Goethe Intézetben rendezett kiállításon valósult meg [329. kép]. Lakner felkötözött esztétikáin ismét az esztétika fogalmával és az esztétikaival, mondhatni az *esztétikum és a konceptus* viszonyával játszik. Paradigmatikus *esztétikákat* (és poétikákat) s egyéb művészetelméleti írásokat kötöz fel (például Arisztotelész, Kant, Hegel, Novalis, Schopenhauer, Heidegger, Lukács, Adorno könyveit). Az esztétika elsődleges jelentésénél fogva (vö. Aisthesis) *érzéki benyomásokra* vonatkoztatható, ugyanakkor mint teoretikus műfaj a művészet elméletét írja le. Lakner felkötözött esztétikái (burkolt politikai jelentésükön – a művészet és az ideológia viszonyára vonatkozó kérdésfelvetésén – túl) az esztétika ezen érzéki és konceptuális jelentésének viszonyát vizsgálják (mindamellett, hogy a könyv, és általában a kultúra válságára is vonatkoztatható a felkötözés gesztusa). Erre utal az is, hogy Lakner a felkötözött könyvek sorozatának kiegészítéseként, az *Esztétikákat* meg is festi [330-331. kép]. Sajátosan kifordítja Hegel a művészet alkonyát elbeszélő esztétikáját, melyet szintén megfestett (és átkötözött).¹¹⁰⁰ A festmények a falon lógó könyvek pontos másai (ezzel játszott Lakner 1975-ös Galerie Folker Skulimában rendezett kiállításán, amikor a festményeket a valódi könyvekkel szemben állította ki). A barokkig (vagy egészen az antik festészetig) visszavezethető trompe l’oeil tradícióját folytató festmények a konceptuális *Esztétikák* esztétikus párdarabjainak tekinthetők.

A hetvenes évek első felében Lakner más formákban is tematizálja a könyvet. 1971-es *Pécsi projektje*, a csupán terv fomájában létező *Janus Pannonius emlékmű* is egy monumentális könyvszobor lett volna, melynek oldalai mozgathatók. Lakner egyik konceptuális fotósorozatában is megjelenik a könyv (*Könyvlapátolás*, 1971). Lakner könyvei rendszerint olvashatatlanok, meg vannak fosztva eredeti funkciójuktól. A könyvek nem mint az olvasás objektumai, hanem mint tárgyak, a szövegek pedig mint pusztá látványok tétéleződnek. Az előbbire jó példa a szintén Magyarországon készült *Mumifikált könyv* (1971), egy több darabból álló sorozat része, melyen a könyvet teljesen láthatatlanná teszi a fehér textil, ami ruhaként körülöleli – horizontális redői pedig Lakner „reál-struktúráinak” vízszintes párhuzamosaival vagy későbbi festményeinek hasonló kompozícióival korrelálnak. A szöveg olvashatatlanná, s ezáltal pusztá látvánnyá tételére

¹¹⁰⁰ vö. Grasskamp, 1980, i.m, 138-139.

kiváló példa az *Elképzelés* projektben szintén megjelenő *Regény sztlé* (1970-71) [333. kép], mely az írás és a kép közös gyökerét tematizálja az ókori műforma felidézésével.

A könyvmunkák Lakner életművének tán legfontosabb (1969-től napjainkig jelenlévő és alakuló) csoportját alkotják, végigvonulnak az életmű egészen, a következő fejezetekben ki fogok térni arra, milyen *metamorfózison* mentek át a könyvobjektok az évek során Lakner művészetében.

II.4.6. Plakátok (1969-1974)

Lakner az 1970-es évek elején a korábbiaknál is aktívabbá vált a tervezőgrafika területén. Plakátjai, plakáttervei szoros összefüggésben vannak grafikai és festészeti tevékenységével, és talán még annál is szorosabban kapcsolódnak konceptuális művészetéhez. Hiszen Lakner az alkalmazott grafika területén szerzett tapasztalatait Lakner „magas” művészeti alkotásain is kamatoztatta: számos konceptuális nyomata plakátszerű, és ennyiben magán hordozza a művész tervezőgrafikai tevékenységének tanulságait.

A konceptuális művek és az alkalmazott grafikák szoros összefüggésének egyik korai példája az 1969-es *Amerigo Tot plakát* [334. kép], amelyen a centrumba helyezett megkötözött csomag motívuma a *Mein Georg Lukács Buch* (1970) [326. kép] című szíttanyomatot előlegezi. A *Petőfi '73* (1973) [338. kép] című film plakátjának háttérében a zöld festett Petőfi-fej pedig Lakner korai Petőfi-ábrázolásait idézi meg (*Szék Petőfi portréval*, 1957 [26. kép]).

Külön érdemes foglalkozni Lakner plakátvázlataival. Ezek többnyire lényegesen kísérletezőbbek a megvalósult változatoknál, a „kollázsolt”, felülfestett, vakszöveggel (betűkkel, számokkal) kiegészített, sokrétegű művek összeolvashatók számos papíralapú Lakner-művel. Önálló grafikákként is értelmezhetők, kompozicionális megoldásaik, motívumhasználatuk olykor a megvalósult plakátoknál is közelebb áll Lakner festészetéhez és konceptuális alkotásaihoz. Erre példa az *Onibaba* című film plakátjához készült 1970-es vázlat [335. kép], ami az *Amon Düül* (1970) [204. kép] plakátmegfelelőjének tekinthető (ehhez képest a megvalósult plakát konvencionálisnak mondható) – a filmcsíkot tematizáló (moziplakát esetén kézenfekvő!) kompozíció végül a *Szerelem* (1970) plakátján valósult meg. A *Szerelem* című film plakátvázlata (tus, kollázs) (1970) is figyelemre méltó: a telegramm-képeket vetíti előre. Az *Erotissimo* plakátterve bravúros, szürrealistákat idéző erotikus kollázs-kompozíció. A voyeurizmust

tematizáló, megvalósult plakát nem marad el a vázlat kvalitásától. A *Sárka drágám* plakátján (1971) [336. kép] pedig visszaköszönnek Lakner rózsá-motívumai.

Egy *Big Brother* [337. kép] vakszöveggel ellátott megvalósulatlan plakáatterv távolkeleti nőalakja Lakner *Kínai levelezőlapjának* [224. kép] világához közelít az 1970-es évek elején: a kékfejű figurához rendelt rózsá-motívum Lakner korábbi festményeit idézi, ahogy a fejre helyezett kalapként is nézhető Fuji-hegy motívuma (korábban a *Fujiyama kupacok* [1966-70] [251-252. kép] című festménypáron is megjelent). A vakszöveggént alkalmazott, ennyiben elvileg többletjelentést nem hordozó „big brother” felirat a kompozíció egészét sejtelmes utalásokkal telíti.

A *Szindbád* című film plakátján egy másik Lakner által ekkor gyakran ábrázolt motívum szerepel, a nyitott könyv (1971), a plakátot akár a *Lakner v. Luckner* kompozicionális variánsának is tekinthetjük. A *Szindbád* szórólapja pedig Lakner hatvanas években született akt-grafikáihoz közelít. A *Harmadik nekifutás* (1972) alapja egy hiperrealista Lakner-rajz (a *Munkásosztály a paradicsomba megy* című filmhez készült plakáatterve szintén egy bravúros fotórealista rajz). A *Még kér a nép* (1972) [340. kép] Lakner egyik rendkívül fontos konceptuális fotó-művével azonos (*Megkötözött*, 1971 [191. kép]). Szimptomatikusnak tekinthető, hogy míg Lakner politikai tartalmakat hordozó konceptuális műve nyilvános terekben nem jelent meg az 1970-es években (a konceptuális és fotórealista alkotásai egyre szűkebb nyilvánosság előtt voltak láthatók), addig a konceptuális műveiről átemelt motívumok, kompozíciók a plakátjain a legszélesebb nyilvánosság előtt jelenhettek meg.

A *Még kér a nép* (1972) [340. kép] mellett az *Európa plakát* (1972) [341. kép] tekinthető Lakner legsikeresebb plakátjának, amely nemcsak nagydíjat nyert az Európai Biztonsági és Együttműködési Konferenciára Brüsszelben kiírt nemzetközi plakátpályázatán, hanem – az európai államok külügyminisztereinek konferenciája alkalmából – bélyeget is nyomtak belőle.¹¹⁰¹ Ahogy Lakner visszaemlékezett, „ez volt az Európa-gondolat első vizuális megfogalmazása, Magyarországon bélyeg is lett belőle. De ez sem változtatott a helyzetemen.”¹¹⁰² Laknernek az a megjegyzése, hogy „ez sem változtatott a helyzetemen” arra vonatkozik, hogy az 1970-es években egyre beszűkülni látszottak a lehetőségei Magyarországon, és egyre erősebben kereste a nyugat-európai kapcsolatokat. Utolsó Magyarországon készült plakátja, a Műcsarnokban rendezett *Mai svájci festők és szobrászok* (1974) [339. kép] című kiállításához egymásra halmozott

¹¹⁰¹ Bélyeggyűjtés. Európai biztonsági konferencia, *Népszabadság*, 1973. június 30., 10.

¹¹⁰² Kertész Dániel, i.m., 5.

tojásaival Lakner „reál-struktúráinak” sémáját egyesíti Lakner (Brancusi nyomán) tojást tematizáló konceptjeinek világával [303-304. kép].

E rövid felsorolás is mutatja, hogy Lakner plakátművészete több okból is jelentős: összefügg Lakner képzőművészeti munkásságával és önmagában is a korszak plakátművészetének legfontosabb teljesítményei közé tartozik. Mint ilyen, Lakner plakátkészítői munkássága felfedezésre vár.

Lakner 1974-ben végleg elhagyta az országot. Ekkortól új fejezet kezdődött életében és művészi pályafutásában is. Az előző fejezetekben áttekintettem Lakner 1970 és 1974 közötti tevékenységét. Németországban alkotott első periódusa sok szempontból a korábban alkotott konceptuális és fotórealista műveinek folytatásaként írható le. A következőkben ezt az első németországi periódust mutatom be.

II.5. „Az átmeneti periódus”. Lakner első németországi korszaka (1974-1980)

Németországba költözése után Lakner helyzete gyökeresen megváltozott: a nyugat-berlini művészeti színtér jelentősen eltért a budapestitől:¹¹⁰³ a szabadság megérzése gyökeresen új tapasztalat volt Lakner számára, a DAAD ösztöndíja révén a korábban is fontos német kapcsolatait, ismeretségeit továbbiakkal gyarapította, és szembesült a művészeti piac működésével is. Nyugat-Berlin szerepe, helyzete különleges volt az NSZK-n belül, egyfajta sziget volt az NDK területén, a művészeti színtér is jelentősen eltér Nyugat-Németország ekkori központjaitól, Kölnytől és Düsseldorftól. A város – részben geográfiai elszigeteltsége miatt – kevésbé volt nemzetközi, jóllehet, a relatív elzártságot oldotta a DAAD keretében a városba érkező művészek jelenléte. A nyugat-berlini művészeti színtéren sajátos – a kölni és a düsseldorfi közegétől gyökeresen eltérő – realista festészeti tendenciák bontakoztak ki az 1970-es években, olyan irányzatok, mint a „Neue Prächtigkeit” és az „ugly realism”, olyan művészekkel mint Johannes Grützke, Manfred Bluth, Matthias Koeppel és Karlheinz Ziegler, akik ironikus, groteszk figurális festészetet műveltek. Korábban az 1960-as években a figuratív tendenciák szimbolikus helyszíne volt a *Großgörschen 35* nevű, művészek által fenntartott galéria (többek között olyan alkotókkal, mint Karl Horst Hödicke, Franz-Rudolf Knubel, Markus Lüpertz, Wolfgang Petrick, Peter Sorge). Meghatározónak számított a korszakban a *kritikai realizmus* (a fent említetteken túl olyan alkotókra is értették ezt a terminust, mint Maina-Miriam Munsky), és olyan galériák mutatták be következetesen ezeket az irányzatokat, mint a Galerie Poll.¹¹⁰⁴

Feltehetően a berlini közeg realizmus iránti érzékenysége is közrejátszhatott abban, hogy Lakner – aki a realizmusnak egy a kelet-európai tendenciákra is reflektáló, ugyanakkor a nyugati művészeti trendek kontextusában is értelmezhető sajátos válfaját képviselte – gyorsan integrálódni tudott a közegbe, és a kezdetektől fogva jelentős figyelem irányult a tevékenységére. 1975-ben már a legjelentősebb berlini galériák egyike, a Galerie Folker Skulima képviselte, egy évvel később a Velencei Biennále, két

¹¹⁰³ Lásd erről Lakner visszaemlékezését: „Berlini életemhez tartozott a Grosse Berliner Kunstausstellung is, amin minden évben részt vettem. A színvonal változó volt, szakmai körökben igencsak szapulták. Mégis széles áttekintést adott Nyugat-Berlin művészetéről, melyben akkor nagyon inspiráló, szabad, demokratikus légkör uralkodott. Nem a kereskedelmi galériák határozták meg, mint manapság.” Varga Marina 2017. március, i.m., 7. (Az első Grosse Berliner Kunstausstellungra a német diplomata Steffen Rudolph kalandos úton csempészte ki Lakner *Lukács György Esztétikáját* [1971], amelyet később megvásárolt a berlini Szenátus, jelenleg a Berlinische Galerie gyűjteményében található.)

¹¹⁰⁴ Vö. Peter Sager: *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, DuMont, Köln, 1973, 187–219.

évvel később pedig a kasseli documenta meghívott művésze volt. Az új közegben Lakner újragondolta saját realista festészetét: fokozatosan távolodott el a figuratív ábrázolástól, és egyre inkább a szkripturális művészet felé fordult, műveinek legfőbb tárgya a dokumentumokon szereplő szövegek, az írás és a betű lett. Jóllehet, ez a néhány éves átmeneti periódus rendkívül gazdag és sikeres időszaka volt a művésznak, eddig ezekre a művekre kisebb figyelem irányult, a művész a Ludwig Múzeumban rendezett retrospektív kiállításán alig szerepelt műveiből az évekből.

Lakner első berlini éveiben alkotott művei az utolsó budapesti alkotások folytatásainak is tekinthetők. A hetvenes évek közepén Lakner művészetében újra egyre hangsúlyosabbá vált a festészet – mindez feltehetően a konceptuális tendenciák fokozatos háttérbe szorulásával is magyarázható –, az írás és a szöveg mellett szintén fontos médiummá és témává vált művészetében a könyv, ám ezúttal ez is a festészet relációjában.

Az 1974 és 1980 között született művek sokféleképp csoportosíthatók. A műtárgyjegyzékben a technika szerinti csoportosítás tűnt kézenfekvőnek: *Festmények, Grafikák, Könyvek/Konceptek*. A következőkben csak részben követem ezt. Lakner ebben az időszakban elsősorban *Fakszimile-képeket* és további *Idézet-képeket* festett, illetve könyvobjekteket készített. A következő oldalakon vázlatosan ezt a három műcsoportot mutatom be. Mint korábban láthattuk, a hetvenes években készített Lakner filmeket is. Mivel ezek szorosan kötődtek a magyarországi időszakhoz, ott mutattam be azokat, de fontos hangsúlyozni, hogy Lakner tevékenységének ezen iránya sem zárul le.

II.5.1. Fakszimilék (1974-1978)

Lakner *fakszimile-festményei* a hiperrealista dokumentum-képek folytatásaként vizsgálhatók. Már a legkorábbi fotóalapú festmények is felnagyított fakszimiléknek tekintetők. Lakner gyakran kombinálja az írást és a képet ezeken műveken is (gondoljunk az *Amon Düülre*, 1970 [204. kép]; a *Lysoformra*, 1970 [218. kép]; a *Schwitters képeslapokra*, 1970; a *Dékán Mártonné képeslapjára*, 1971; a *Kínai levelezőlapra*, 1972 [224. kép] vagy a *Gibraltárra*, 1974). 1972 körül kezdett el Lakner önmagában az írással mint festői jellel is foglalkozni: 1972-ben készültek az első aláírás-képek, az első távolkeleti írásjeleket tartalmazó kép (*Ho Si Min verse*, 1972-73 [353. kép]), az első kotta variáció (*Reverie Sentimental*, 1973 [222. kép]). Az első igazi levélképek, melyek már

nem képeslapok, hanem az írást analizálják 1974-ben készülnek (*Anonym*, 1974; *Levél Wolf Nestlernek*, 1974; *Levelezőlap hátoldala. „Kedves fiam”*, 1974).

Lakner faksimile-festményei motivikus és formai sajátosságai okán három csoportra oszthatók: *Szignatúrák*, *Kéziratok-betűképek*, egyéb *Dokumentumok*. Lakner monumentális faksimile festményei 1974 és 1978 között készülnek nagy számban és alkotnak egységes sorozatot. Később is folytatja ezt a szériát, de akkor nagyobb teret kap egy oldottabb (a művész a nyolcvanas években született informeljeit előlegező) festőiség. Az 1978 után született „faksimilét” külön fejezetben fogom tárgyalni.

II.5.1.1. Szignatúrák (1972-)

Noha a *Szignatúrák sorozat* napjainkban is folyamatosan bővül, itt most csak a hetvenes évek második felében született művekre koncentrálunk. Lakner első *Szignatúra*-képeit feltehetően 1972-73-ban¹¹⁰⁵ festette (bár már 1956-ból is ismerjük egy zsírpapírra készített aláírás másolat-gyűjteményét, ami mutatja, hogy pályája elején is foglalkoztatták az aláírások). A négy műből álló sorozaton azon művészek aláírásait nagyította fel és festette meg (*Marcel Duchamp* [343. kép], *Kurt Schwitters*, *René Magritte* [342. kép], *Pablo Picasso* [344. kép]), akiket előképnek tekint. Mind a négy művész újradefiniálta írás és kép viszonyát. Duchamp ready-made-jeit a rajtuk szereplő aláírás avatja műalkotássá (az írás ennyiben Duchamp-nél a műtárgy ontológiai státusát meghatározó jelnek tekinthető), Schwitters művészetének mindvégig meghatározó eleme az írásjel és a képi jel viszonyának vizsgálata, Magritte *Szavak és képek* című alapvető műve és hozzá kapcsolódó festményei (mint korábban láthattuk) ezekben az években foglalkoztatták Laknert, Picasso pedig az elsők között volt (a többi kubistával egyetemben), akik az írásjelet a kompozíció integráns részévé, autonóm képépítő elemévé tették.¹¹⁰⁶

Ennyiben Lakner választása nem volt véletlenszerű. Lakner az avantgárd és neoavantgárd egy fontos tendenciájához, az *aláírás*-művészethez kapcsolódik. Ez elsőként a dadaistáknál jelent meg:¹¹⁰⁷ Man Ray 1914-ben festménye¹¹⁰⁸ [345. kép]

¹¹⁰⁵ A képek első közlésénél 1974-es dátum szerepel (Neuer Berliner Kunstverein, kat., 1975, i.m, o.n., de Lakner állítása szerint ezek 1972-73-ban születtek; Brendel is ezt a datálást követi (Brendel, 2000, i.m, 152-154) – az mindenesetre bizonyos, hogy a képek még Magyarországon születtek. A lappangó képek előkerüléséig a jelzetet nem lehet leellenőrizni.

¹¹⁰⁶ vö. pl. Morley, Simon: *L'Art les Mots*, Hazan, Paris, 2004, 37-45.

¹¹⁰⁷ ld. ehhez: Francis M. Naumann: *Aesthetic Anarchy*, in: *Duchamp. Man Ray. Picabia*, Jennifer Mundy szerk., kat. Tate, London, 2008, 74-75.

¹¹⁰⁸ Man Ray: *Man Ray 1914*, olaj, karton, 17.3 × 12.3 cm, Penrose Coll.

centrális motívumává saját aláírását teszi, Francis Picabia egy kis grafikáján (1920-22 körül)¹¹⁰⁹ cikornyás betűkkel írja fel nevét [346. kép], majd alatta nyomtatottan ugyanazt. Picabia sokat idézett műve, a *L'Oeil cacodylate* (1921)¹¹¹⁰ [349. kép] mások aláírásait sorakoztatja fel. A különös kollázs-kompozíció egy kvázi-ready-made, egy imitált fal volt, melyre bárki felírhatta a nevét. Az aláírás probléma szorosan összefügg a duchampi ready-made-fogalommal, hisz a szignó az a gesztus, mely által egy köznapi tárgy biztosan ready-made-dé válhat. Magának Duchampnak is van egy kései műve, melyen saját aláírását tematizálja (1965) [347. kép].¹¹¹¹ De megemlíthetjük Ivan Punyi *Kompozícióját* is (1919), mely szintén a művész nevének betűit rendezi el szabadon a képfelületen. Az ötvenes években Mathieu az aláírást az informel kontextusában *automatikus írásként* tematizálja.¹¹¹²

A hatvanas években ismét gyakori motívummá válik a művész aláírása. A legismertebb példa a saját ürülékét¹¹¹³ és modelljeit¹¹¹⁴ szignáló Piero Manzoni (1961) [350. kép], aki a duchampi gesztust radikalizálja. Manzoninál gyakran jelenik meg az ujjlenyomat is, mint az aláírást helyettesítő motívum, mely a kép központi elemeként egyszerre olvasható szignóként és absztrakt formaként is.¹¹¹⁵ Ezt követően számos példát sorolhatnánk: Gerhard Rühm színezett aláírását (*Handkoloriertes Autogramm*, 1966) vagy későbbi aláírás-sablonját (*Sablon újságolvasóknak*, 1968), Bruce Nauman felnagyított és elnyújtott neonaláírását (*Utónevem*, 14 szeres nagyítás vertikálisan, 1967), Salvo nemzeti színekre komponált neonnal formált szignóját (*Tricolore*, 1971), Sigmar Polke pszeudo-csillagképként megkomponált kvázi-aláírását (*Sternhimmel*, 1968), Marcel Broodthaers megsokszorozott monogramjait (*Aláírás*, 1969) [348. kép], Ben Vautiert, aki saját aláírását szignálta tautologikus konceptuális gesztussal, a korai Arnulf Rainert, aki szintén tematizálta önnön aláírását, Maurice Lemaitre saját aláírását kiadó betűkompozícióját (*Daktiolgrafikus kompozíció*, 1969). A hetvenes évek elején többek között Wolf Vostell, Marinus Boezem és Timm Ulrichs is játszott saját aláírásával.

¹¹⁰⁹ Francis Picabia: *Francis Picabia par Picabia, avagy Önarckép*, 1920-22 körül, tinta, papír, 324 × 278 mm, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

¹¹¹⁰ Francis Picabia: *L'Oeil cacodylate*, 1921, fotómontázs, kollázs, olaj, vászon, 148.6 × 117.4 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art modern, Paris.

¹¹¹¹ Marcel Duchamp: *Aláírás agyagba karcolva*, 1965, 5 × 17.8 × 2.5 cm, mgt.

¹¹¹² A következőkben Sauerbier alapos áttekintésének aláírásra vonatkozó példáit követem: vö. S.D. Sauerbier: *Zwischen Kunst und Literatur. Übersicht über Text/Bild Beziehungen. Beispiele für eine Typik, Kunstforum*, 1980/1, 92-94.

¹¹¹³ Piero Manzoni: *Merda d'Artista*, 1961, konzervdoboz, tinta, nyomtatott papír

¹¹¹⁴ Piero Manzoni: *Scultura vivente*, 1961, (foto: Ole Bjørndal Bagger)

¹¹¹⁵ Piero Manzoni: *Imrponta*, 1960, tinta, papír, 100 × 75 mm

A fenti művészek kivétel nélkül saját aláírásukat tematizálták. Olykor Lakner is festménye tárgyává tette saját aláírását, ám őt mégis elsősorban a Másik aláírása érdekelte, az aláírás mint dokumentum és mint festői jel foglalkoztatta. Két művésztől tudok, aki ekkoriban szintén mások aláírásával foglalkozott. Az egyik Robert Watts, aki 1966-os kiállításán neoncsövekkel formálta meg a művészettörténet klasszikusainak szignóit, a másik Jochen Gerz, aki egy 1972-es konceptművén mások aláírását szignálta, illetve másokkal szignáltatta saját aláírásait.

Lakner művei tehát a hatvanas-hetvenes évek neoavantgárdjának jól körülhatárolható áramlatába tartoznak, de radikálisan el is térnek attól. Laknert is foglalkoztatja (akár Gerzet) az, hogy az aláírás mennyiben képes az *identifikációra*, mennyiben azonosít. Lakner is mások aláírásait szignálja, ám teljesen más kontextusban. Dokumentumokat gyűjt. A kép és az írás viszonyának huszadik századi alakulását meghatározó művészek írását követi, analizálja, nagyítja fel (mintegy monumentalizálja) és írja át. Lakner aláírás festményei a szövegkonceptekhez is sorolhatók lennének. Ám festve vannak, és par excellence képi problémákat is feszegetnek. Ez az a pont, melyben Lakner eltér minden kortársától. Aláírás-képei ebből fakadóan válnak a korszak szignatúra-művészetének egyedülálló teljesítményévé. Lakner konceptuális műveinek elméleti, analitikus kérdésfeltevése magabiztos festői tudással és vizuális érzékenységgel párosul. Az első szignatúraképek például Lakner hatvanas-években született lenyomat-képeit folytatják: mintegy arra kérdeznak, hogy az aláírás mennyiben tekinthető lenyomathoz, ez már Piero Manzoni is foglalkoztatta; ám míg Manzoni radikális gesztusai kizárják a festőiség empirikus tapasztalatát, érzéki potencialitását, addig Lakner épp ezt hangsúlyozza.

Ez a tendencia a sorozat későbbi, már Németországban született darabjain válik szembetűnővé. Lakner választásai a későbbiekben jobbra emocionálisak. Fest Bonaparte, Goethe, John Singer Sargent, Leonardo, Isidore Ducasse, Ingres, Shakespeare, Max Ernst, De Sade és Michelangelo aláírásokat is [354. kép]. Sokszor könyvlapokra, papírra, olajjal, vegyes technikával. A szitázott Leonardo-aláírások rendkívül erőteljes gesztusfestészettel szembesülnek – a mechanikus szemben áll az esetlegessel, az érzékivel, az emocionálissal. Lakner visszatér ezekhez a motívumokhoz, a darabok nem szisztematikusan következnek egymásból, hanem párhuzamosan születnek Lakner más alkotásaival.

A hetvenes évek második felében született aláírás képek között a három változatban is megvalósult¹¹¹⁶ *Paul Klee aláírásai* (1977) [351. kép] a legmonumentálisabb. A festmény kétségkívül a főművek közé tartozik. Lakner a Rowohlt monográfia sorozat Klee-kötetének¹¹¹⁷ egyik lapját veszi alapul. A kis kiadványban a nagy festő 1907 és 1940 közötti aláírásai sorakoznak szürke alapon. A talált dokumentum egyrészt pragmatikus funkcióval bír: az aláírások segítenek a műkereskedelemben megjelenő Klee-művek autenticitásának megállapításában (például a Klee nagymonográfiát író Will Grohmannak biztosan ez volt vele a szándéka). Ezen túl azonban a táblázatnak poétikus jellege is van: végigkövethetővé válik Klee életútja egy másik szemszögből. Eljuthatunk a fiatakori aláírás-próbáktól a halál előtt álló, rémálmokat festő súlyos beteg művész „szálkás” aláírásaiig. Ezek az utolsók már-már autonóm kalligrafikus jelnek, egy Klee-kép motívumának tűnnek.

Lakner műve rendkívül komplex – konceptuális indíttatású, ugyanakkor eleven erejű gesztusfestészetként is nézhető. Elmélkedés a műtárgy ontológiájáról és az eredetiség kérdéséről (az aláírás tematizálása révén), továbbá a jel, az írás és a kép viszonyának vizsgálata – Klee betűi a monokróm szürke festői gesztusok kontextusában tárgyi jelentés nélküli gesztusokká (talán kínai képjelekké, apollinaire-i kalligrammokká?) lényegülnek, mégis megőrzik jel-karakterüket, ennyiben a jelentés születésének és szertefoszlásának dialektikus folyamatát teszik láthatóvá. Az eredetiség kérdése több rendben is felvetődik: Lakner ismét (mint korábbi művein) a dokumentumot konvertálja fikcióvá; itt azonban további kérdésként merül fel, hogy az autentikus aláírás tökéletes másolata autentikusnak tekinthető-e. Az eddigiek igazak lennének Lakner többi aláírás-képére is.

A *Paul Klee aláírásai* (1977) azonban túlmutat ezeken – nem csak monumentalitása okán, hanem amiatt is, hogy az aláírásokhoz kapcsolt dátumok által megjelenik az időiség kérdése – a *történeti idő* távlata (ami összefügg a dokumentum-karakterrel) és az individuális *életidő*. Az egymás alatt sorolt aláírások Klee életfázisainak reprezentánsaivá lesznek – egy olyan *metanarratív* (a lakneri montázseltre rímelő) struktúra jön létre, ami a hatvanas években gyakori volt Lakner művészetében. A *Paul*

¹¹¹⁶ A másik két kisebb méretű változat hollétéről nincs tudomásunk, nincs róluk reprodukciónk sem, Lakner szóbeli közlése alapján tudunk létezésükről. Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

¹¹¹⁷ Carola Giedion-Welcker: *Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg, 1961, 157; az aláírások korábban (táblázatszerű elrendezésben) már Will Grohmann alapvető Klee-monográfiája (a névmutató előtti) legutolsó lapján is megjelennek; itt szignók pontos forrásai is fel vannak tüntetve, lásd: Will Grohmann: *Paul Klee*, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1954, 445.

Klee aláírásai ennyiben akár a *Rembrandt tanulmányok* (1966) [88. kép] egy évtizeddel későbbi továbbgondolásának is tekinthető Lakner szkripturális dokumentumfestészetének keretei között. Míg a korai képen Rembrandt életfázisait egy-egy kép-fragmentum reprezentálja, addig itt az aláírás mint lenyomat veszi át ezt a szerepet. Ne feledkezzünk meg arról, hogy Klee azon festők sorába illeszkedik, akik újradefiniálták írás, jel, kép és szó viszonyát – ez teszi tökéletes *portrévá*¹¹¹⁸ Lakner művét.¹¹¹⁹ (Lakner Klee iránti elkötelezettségét tanúsítja egy későbbi, 1986-os festménye, *Mese, Paul Klee-nek ajánlva* [437. kép],¹¹²⁰ mely az 1977-es Klee-parafrázis logikáját gondolja tovább egy szabadabb, kötetlenebb festőiség formanyelv keretei között – ezen a képen Lakner a gesztusos alapra monumentálissá növelt klee-i mesemotívumokat „ír”.)

Laknert már a hatvanas évektől kezdve foglalkoztatja a portré egy „nem-reprezentatív” változatának megteremtése. Először az arc destrukciója által számolja fel a portrékaraktert (a kompozíció sémáját megörzive; például a *Metamorfózis* [1964-67] [123. kép] és az *Engedelmesen* [1966] [130. kép] című festményeken), később a mű dokumentumkaraktere (s a „keret” elidegenítő effektusa) számolja fel a reprezentált személy jelenlétének illúzióját (például *Bartók Béla vasúti igazolványa*, 1974 [215. kép]). Az aláírás-képek a lakneri „portré” végső stádiumának tűnnek, melyben nem a személy képe, hanem a személy által hátrahagyott, őt identifikáló dokumentum, az *aláírás* reprezentálja az „ábrázoltat”. A Klee-parafrázis azonban nem pusztán a képi reprezentáció mibenlétére, hanem az idő múlásának kérdésére is reflektál, ahogy a korábbi *Rembrandt tanulmányok* [88. kép] is. A változó íráshoz, a változó archoz tartozó személy – ahogy múlik az idő – vajon azonos marad-e önmagával. Ezzel bezárulni látszik a kör, és visszatérünk Lakner régi kérdéséhez: az *identitás* problémájához.

II.5.1.2. Kézirat- és betűképek (1974 után)

A fentebb bemutatott *Szignatúrák* sorozat a *kézirat- és betű-képek* önálló műcsoporttá duzzadt szegmensének tekinthető. Ezt igazolja Lakner egy 1993-as nyilatkozata, melyben

¹¹¹⁸ Lakner maga használja ezt a kifejezést kézirat-képeire; később idézem magát a nyilatkozatot is!

¹¹¹⁹ A képnek ezen aspektusát Klee-viszonylatában részletesen elemeztem egy korábbi tanulmányomban. Vö. Fehér Dávid: „*Bilder blicken uns an*”. *A kép grammatikája Klee elméletében és művein*, kézirat, 2008; Klee értelmezéséhez a következő kötetekre támaszkodtam (többek között): R. Crone – J. L. Koerner: *Paul Klee. Legend of the Sign*, Columbia University Press, New York, 1991; O. Bätschmann – J. Helfenstein (Hrsg): *Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern (Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd.1)*, Stämpfli Verlag, Bern, 2000

¹¹²⁰ Lakner László: *Mese, Paul Klee-nek ajánlva*, 1986, olaj, vászon, 200 × 140 cm, Sammlung Ströher, Darmstadt

rendkívül pontosan fogalmazza meg, hogy mi foglalkoztatta a hetvenes években, amikor az első *Kézirat-képeket* festette. „Az írás engem mint »a Másik írása« érdekelt. Ugyanazzal az odaadással gyűjtöttem Arthur Schopenhauer leveleit, feljegyzéseit, kézíratait, mint az ismeretlenekét, és ezek töredékeit nagy méretbe tettem át. Ikonokat szerettem volna festeni, emlékműveket, vagy írás-portrékat – ahogy valaki képeimet nevezte.¹¹²¹ A festést hosszadalmas válogatás előzte meg. Minden esetben a töredék képszerűsége volt a lényeges; az írás tartalmával nem foglalkoztam.”¹¹²²

Az ismert emberek dokumentumait átíró festmények tehát emlékműveknek, „portréknak” tekinthetők (Lakner egy ízben egy másik szót is használ ennek kapcsán, a barthes-i *biografémát*¹¹²³), persze kevésbé explicit módon, mint az aláírások. Lakner hiperrealista dokumentumképein már 1974-75 körül nagyobb hangsúlyt kap az írás, mint korábban. A *Franz Kafka képeslapján* (1975) [352. kép], már nincs figura, csak táj és szöveg. A *John Singer Sargent levelén* (1974-75) pedig már csak írott és nyomtatott betűk vannak. Laknert az írás különböző fajtái foglalkoztatják, a *kínai jel* – illetve a távolkeleti, kalligrafikus jellegű írás – (elsősorban Ezra Pound *Fenollosáról* szóló kötetétől és Suzuki zenhez kapcsolódó, írásra vonatkozó szövegeitől inspirálva), gondoljunk a *Levél M.I.-től S.K.-nak* (1974) című képre, vagy a politikai tartalmakat is hordozó (ennyiben a *Kínai levelezőlap* szemantikai erőterébe tartozó) *Ho Si Min* versére (1972-73) [353. kép]; de többször megjelenik nála a *kotta* is mint az kézírás egy sajátos variánsa (*Beethoven kottája*, 1973-74 körül; *Anonim kotta*, 1974, *Händel*, 1976).

A sorozat jelentős részét azonban archívumokban talált kéziratok átíratái képezik. Lakner kiválaszt és újraír szövegeket, ahogy maga fogalmaz: „Engem egy szöveg keletkezése érdekel, a kéz útja, ami az előrehaladó írásból leolvasható marad. Ahogy megszületik egy gondolat, az írás »forráspontja«. Az írások közül, amikkel foglalkoztam, Schopenhaueré volt a leglenyűgözőbb. Ezért foglalkozom vele oly gyakran. Az ő feljegyzéseivel való munkám során vált először világossá, hogy számomra nem mindegy, kinek az írását választom ki egy képhez.”¹¹²⁴

¹¹²¹ Az „írásportré” kifejezést először Heiner Stachelhaus használta Lakner László művei kapcsán, vö. Heiner Stachelhaus: *Eroberte Blätter – enteignete Blätter. Zu den Schrift-Porträts von László Lakner* in: László Lakner: *Bilder, Bücher, kat. Galerie Hans Mayer, Düsseldorf, 1977, o.n.*

¹¹²² Thomas Hirsch: *Grenzland zwischen Poesie und Malerei. Ein Interview*, in: *László Lakner. Bilder und Objekte*, kat. Galerie Jaspers, München, 1993, 26.

¹¹²³ vö. Thomas Deecke: *Malerei und Sujet bei L.L.*, in: Deecke, Thomas (Hrsg.): *László Lakner. Malerei 1974-1979. Eine Auswahl von Bildern und Objekten*, kat. Westfälischer Kunstverein, Münster, 1979, 25.

¹¹²⁴ Deecke, 1979, i.m., 19.

A Lakner által is említett Arthur Schopenhauert követő darabok mellett ebből az időszakból kiemelkedők a Paul Cézanne kézírásával foglalkozó művek is [360-361. kép]. A *Schopenhauer*-sorozat (1975-76) [358-359. kép] több mint tizenöt darabot számlál. Lakner ezekkel a műveivel szerepelt az 1976-os Velencei Biennálén, Edinburghban (1975), Kasselben (1976) és Dublinban (1977) is. Az előképek a Dahlemben található *Állami archívumból* származnak.¹¹²⁵ A sorozat szintetikusnak tekinthető: egyrészt magában hordozza Lakner szövegalapú konceptuális művészetének tanulságait, másrészt technikailag Lakner hatvanas években kialakított sajátos festői módszereivel rokon. Lakner letér a hiperrealizmus útjáról (távol tartja magát a Berlinben ekkor divatos *Ugly realism* tendenciájától), ám fakszimile-sorozata a szöveg-előkép fotografikus hűségű másolatának is tekinthető, ennyiben megmarad a fotóalapú realizmus kontextusában. A fotografikus látás rideg „objektivitását” azonban relativizálja a festett alap „gesztusos” jellege, és az írás másképp expresszív formaképzése. A lakneri életmű sajátos sorozata ez: szerves, szétválaszthatatlan egységet alkotva egyesül benne *konceptualizmus*, *hiperrealizmus* és az *informel*. A DAAD-ösztöndíj révén a nemzetközi művészeti szcéna élvonalába csöppenő Lakner ezzel a sorozatával az ottani mezőnyben is egyedül állt, nem volt véletlen és ok nélküli a sikere – a konceptuális művészek között műveinek festőiségével, a festők között műveinek konceptuális indíttatásával és teoretikus reflektáltságával tűnt ki. Lakner szkripturális-hiperrealista-informelje a hetvenes évek nemzetközi szcénájának egy jól meghatározható, szöveggel foglalkozó konceptuális tendenciájához kapcsolódott, ugyanakkor a technika és gondolkodásmód mégis rendkívül sajátosnak mondható.

A *Schopenhauer*-sorozat festőileg a Cézanne-képeken mélyül el. Lakner alkotói stratégiájának a kezdetektől fogva meghatározó eleme volt az *idézés* (példa erre az *Egy szoba múltja*, 1960-61 [41. kép] és Rembrandt-parafrázisok sorozata, 1964-1968) – ez a Cézanne-képeken szó szerint értendő, Lakner *idézi* Cézanne leveleit. Az 1977-es kasseli Documentán kiállított *Paul Cézanne* (1976) című festmény [360. kép] a *Paul Klee aláírásaihoz* (1977) [351. kép] hasonló logikát követ. A monokróm szürke, ám más színeket is tartalmazó, lendületes mozdulatokkal felvitt alapra íródik a szöveg, amely egyrészt elválik attól, másrészt bele is olvad. Ehhez hasonló a *Hölderlin után* (1977), a *Töredék Heine Ata Trolljából* (1977) című festmények kompozíciója. A sorozat egyedülálló példája a 100 részből komponált, Neuer Berliner Kunstvereinban bemutatott

¹¹²⁵ Beszélgetés Laknerrel, 2009-2010

Moltke levele anyjának (1976), melynek külön-külön eladott 20 × 20 cm-es darabjai feltehetően már soha többé nem lesznek összeállíthatók. Szintén említésre érdemes a *Bitte um Opium* (1975) [362. kép] című festmény is, amelyen az ismeretlen elmebeteg által írt, helyenként olvashatatlan írás görcsösen „vonagló” absztrakt jelrendszernek látszik.

Lakner *Cézanne*-sorozatához tartozik három 1978-as monumentális (190 × 140 cm!) grafika [361. kép]. A szénnel papírra készül művek (ezeket Lakner a düsseldorfi Galerie Denis René – Hans Mayerben mutatja be) a „foltos”, érzéken eldolgozott alap és a ráírt jelek viszonyát vizsgálják. A törölt szövegek visszahúzódnak a szürke „mélységbe” a tisztán fekete kontúrú írásjelek pedig kiemelkedni látszanak. A bravúros grafikák sajátos térélményt teremtenek; a palimpszesztszerű, rétegelt felületeknek különös dinamikájuk van: hol feloldják, hol eltüntetik a ráírt motívumot.

A hetvenes évek második felében született írás- és betű-képek másik nagy csoportját azok a fakszimilék képezik, melyek nem kézírást, hanem nyomtatott betűkből építkező kompozíciókat követnek, Stéphane Mallarmé örökségét vállalva, elsősorban dadaista művek nyomán. A *Schopenhauer*-szériával párhuzamosan születő művek jellegzetes példája a berlini Nationalgalerie-be került – a bevezetőben már említett – *Marcel Duchamp* (1975-76) [8. kép], melynek előképe a *View* című magazin 1945. márciusi számának Duchamp által tervezett hátsó borítója volt, rajta a híres *Infra-mince*-kifejezést is tartalmazó mondat: „Amikor a dohányfüst érződik annak szájából is, aki kileheli, a két illat az infra-vékony révén forr össze.”¹¹²⁶ A mondatot olvasva itt is (akár a *Paul Klee aláírásai*, 1977 esetén [351. kép]) felsejlenek Lakner hatvanas évek végén született művei: a *Füst* és a *Száj* képek [142-143. kép]. Ez a belső referencia azonban látens. Lakner Duchamp-idézete ars poétikusnak tekinthető: Laknert az eszme és az anyagságában megvalósult mű viszonya foglalkoztatja, a *konceptuális* és az *esztétikai* közötti *infra-vékony* réteget keresi.

A *Marcel Duchamp*hoz hasonló a *Schwitters-idézet* (1976) [363. kép], amihez egy egész grafikai sorozat is kapcsolódik (ezt Lakner a nyolcvanas-kilencvenes években is folytatja), a *Paul Citroen: Tabu dit Crotti* (1976-77) vagy a *Raoul Hausmann: Optophonetisches Gedicht* (1976), ami hang és látvány viszonyát vizsgálja. A sorozat különleges darabja a *Kurt Schwitters levele Raoul Hausmann-nak, 1946-47. Ambleside* (1976), ami egy korabeli „performance” történetét írja le, vagy egy másik festmény, ami

¹¹²⁶ Magyarul idézi: Beke László: Duchamp, Altorjai, Isten, halál, áldozat, in: Beke László: *Művészet / Elmélet. Tanulmányok 1970-1991*, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1994, 185.

Apollinaire egyik képversét ülteti a sajátosan lakneri vizuális közegbe (*Guillaume Apollinaire „La Reine” c. verse. Töredék, 1977*).

A nyomtatott betűket sorakoztató festmények között mérete okán is kiemelkedik egy háromrészes, hat méter széles Raoul Hausmann-parafrázis (*Töredék Raoul Hausmann verséből, 1978 [364. kép]*). Az értelmetlen szavakból álló vers a nyelv nem transzparens mivoltára utaló *önreflexív* karakterét Lakner sajátos eszközökkel ülteti át kép „szintaxisába”. A nyelvre mint sajátos médiumra reflektáló vers festmény-változata a képfelület, vagyis a hordozó médium opacitására reflektál, de másképp, mint a monokróm szürke sorozat darabjai. Lakner festői trükkje az volt, hogy sajátos technikával szétfolyatta a vers különböző színekkel megfestett betűit. Ez messziről nem látszik, csak ha közelről szemügyre vesszük a reprodukálhatatlan festményt, mely az albumokat lapozgatva egyszerű másolatnak, akár stemplivel készült betűképnek tűnhet. Valójában a betűk ahhoz hasonlóan folynak rajta szét, mint Lakner 1975-ös *Heinrich Heine végrendelete* című képén [372. kép]. A geometrikus formák szigora feloldódik – a betű ezentúl önmagát jelöli mint a kép érdes felületéhez asszimilálódó formát.

A bevezetőben említett harmadik csoportba (*egyéb dokumentumok*) kevés mű tartozik. Lakner ebben az időszakban nem csupán kéziratokat, nyomtatott költeményeket és aláírásokat festett, hanem néhány esetben iratokat, dokumentumokat is. Ezek közül a *Chaim Soutine halotti bizonyítványa* (1976) [365. kép] emelkedik ki, melyen Lakner lenyűgöző festői érzékenységgel kombinálja az írott szöveget a nyomtatottal, a hivatalos pecsétet a foltokkal, szennyeződésekkel mint tisztán képi minőségeket. A festmény azonban történeti és társadalmi érzékenysége miatt emelkedik ki a fakszimilék sorából (a társadalmi aspektus – érthető módon – 1974 után háttérbe szorul Lakner művészetében): az 1943-as dokumentum egy történeti korszak láttelepe; erre utaló jel a balra található pecsétre írt *Juif* („zsidó”) felirat.

A fakszimile-képek Lakner „átmeneti korszakának” legfontosabb teljesítményei, összekötő kapcsok a hetvenes évek legelején és a hetvenes évek legvégén, illetve a nyolcvanas évek elején született festmények között. Segítenek megérteni azt a folyamatot, aminek során Lakner a fotóalapú kritikai realizmustól a teljesen absztrakt szkripturális formaképzésig eljut. A sorozat darabjai fontos nemzetközi kiállításokon szerepeltek. A számtalan stílust interiorizáló Lakner tán legsajátosabb szériája volt ez.

II.5.2. Könyvmunkák (1974-1980)

Lakner Németországban is folytatja még Budapesten elkezdett könyv-sorozatát. Továbbra is készít felkötözött könyveket és könyveket ábrázoló trompe l'oeil festményeket. Mint korábban említettük, ilyen műveket állított ki 1975-ben a Galerie Folker Skulimában is. A hetvenes évek közepén megjelenik azonban egy új tendencia Lakner könyvművészetében, ami összefügghet azzal, hogy Laknernél újra a festészet válik egyértelműen uralkodóvá (a fényképekkel és az objektekkel szemben).

Erre a váltásra Lakner így emlékezett Thomas Deeckének 1979-ben arra a kérdésére válaszolva, hogy miért került művészetének középpontjába ismét a festészet: „Ez nem teoretikus döntés volt. Talán reakció volt az itteni médiumokbeli túlkínálatra; könnyű elérhetőségükre; a hidegségük mindenképp fontos szerepet játszott abban, hogy visszaléptem, és a festészetre koncentáltam. A festészet, a megbízható mechanizmusok, az új élethelyzetemben a »kézzelfoghatóságot« jelentették.”¹¹²⁷

Lakner művészetében egy új sorozathoz, *A festészet számára meghódított lapokhoz* [366-367. kép] kapcsolódóan megjelenik a könyvobjekt egy új formája. Korábban a megkötözés által tette olvashatatlaná a könyveket. Németországban ezt a motívumot egyre inkább felváltja az *átfestés*. Új könyvmunkái *nyitott* könyvek, talán az új társadalmi klímára utaló szimbolikus gesztusként is. Ekkortól fogva a megkötözés gesztusa is veszít politikai jelentéséből, sokkal inkább médiumkritikai jellege erősödik fel. Lakner 1979-ben erről a váltásról is nyilatkozott: „A könyvek tőlem mindig azonosulást követeltek. A könyv számomra egy próbabábu lett, amit cselekvéseknek vettem alá; ahhoz hasonló cselekvéseknek, amiknek úgy éreztem, én is alá voltam vetve. A könyv kinyitásának aktusa 1974-ben spontán volt, és abból az egyszerű vágyból származott, hogy a könyvet ismét reflexiók rögzítésére tegyem alkalmassá.”¹¹²⁸ Lakner ezúttal is rendkívül pontosan reflektál saját alkotó tevékenységére. A könyv számára a kísérletezés médiuma, melyet különböző folyamatoknak vethet alá. A hetvenes évek közepétől születő könyvműveinél a *cselekvés*, a *folyamat* válik hangsúlyossá (bizonyos könyvobjektjeit *Folyamattárgynak* nevezi). Erre remek példa lehetne egy korábban már említett akciója, mely során tizenötször lőtt egy könyvre pisztollyal.

A festészet számára meghódított lapok (1974-től) [366-367. kép] című sorozathoz több akció is kapcsolódik [4. kép]. Lakner kinyit egy könyvet és elkezd befesteni a

¹¹²⁷ Deecke, 1979, i.m., 17.

¹¹²⁸ Deecke, 1979, i.m., 17.

lapjait, majd lapoz és egy újabb lapot fest be – az akció emlékét kinyitott, monokróm festményként funkcionáló könyvek őrzik. Lakner láthatatlanná teszi az írást (így a könyv teljesen használhatatlanná válik), ám a megszülető festmények egy részét is: a könyv lapjai összeragadnak. A könyv így egy lapozhatatlan plasztikai egységgé merevedik, a kinyitott lapoknál pedig monokróm festménnyé válik. Lakner az akció folyamatát dokumentálja: rögzíti az egyes lapok láthatatlanná válásának fázisait. Paradox módon a szöveg eltüntetése által válik láthatóvá a könyv könyvszerűsége. Lakner azért fosztja meg a könyvet eredeti funkciójától, hogy láthatóvá váljon mint egy sajátos tárgy.

A sorozathoz különféle könyvobjektek tartoznak. Némelyiken vastag festékréteg borítja be a nyitott könyv oldalpárját, a festék sűrű hálóként szövi be és teszi láthatatlanná az alatta megbúvó könyvet. Rendkívül érzéki és gazdag festői felületek jöhetnek így létre. Vannak olyan könyvek is, melyeknek oldalpárját nem borítja be teljesen a festék, láthatók maradnak a betűk, de a szöveg már nem olvasható – a betű, a könyvlapok a kompozíció részévé lényegülnek.

Az ilyen könyvek variánsaiként jelennek meg az átfestett könyvobjektek. Lakner a nyitott könyv oldalpárját papírként vagy vászonként használja, s rá a festményeiről ismert motívumokat festi. A *Szignatúrák* sorozat fontos darabjai jelennek meg könyvön [– nehéz eldönteni e művek műfaját: könyvobjektek? festmények? konceptuális művek? Nem szükséges pontosan kategorizálni ezeket. Gyakran visszatérnek ezeken a könyveken Michelangelo [354. kép], De Sade [355. kép], Goethe, Isidore Ducasse [357. kép], Lessing, Leonardo [356. kép] aláírásai. A festett könyvek között akadnak igazi főművek is, melyek kvalitása semmiben se marad el Lakner legjobb vásznaitól. Lakner napjainkig fest ehhez hasonló könyveket, a nyolcvanas évektől a *Lettre imaginaire* [461. kép] sorozat fontos darabjai között is akad könyvobjekt.

Lakner sokféleképp használja a könyvet mint médiumot. A könyvbalták (első darabjai még Magyarországon születtek) szimulált archeológiai emlékei a jelenkornak – a tudás és a hatalom viszonyára kérdeznek, ugyanakkor a könyvet (a tudást) mint fegyvert is tematizálják. A nyolcvanas évek elejétől Lakner Picassóval, John Lathammal, Tatlinnal is összefüggésbe hozható könyvreliefeket is készít, ez a sorozat azonban szintén a nyolcvanas években teljeseedik ki, Lakner New York-i tartózkodása alatt és után.

II.5.3. Idézet-képek (1975-1980)

A hetvenes évek második felében születtek olyan idézet-képek is, melyek nem kéziratokat vagy nyomtatott dokumentumokat idéztek, hanem más művészek alkotásait vagy rejtélyes anagrammákat. Ide tartoznak Lakner *Leonardo*-képei [368-369. kép], monokróm *Duchamp*-parafrázisai és a *Sator Arepo* festmények (ebben az időszakban többször bukkan fel *Michelangelo*-parafrázis is). A következőkben csak néhány megjegyzést fűzök a *Leonardo*- és a *Duchamp*-sorozathoz, amelyekbe Lakner első németországi korszakának megkerülhetetlen alkotásai tartoznak.

Lakner már 1974-75 körül készített egy Leonardo rajzokat követő festményt (*Rajz L.d.V [Leonardo da Vinci] után, 1974-75*) [368. kép] – ez 1976-ban ki is volt állítva a kasseli Kunstvereinban (egy Michelangelo parafrázis mellett). Lakner Leonardo *Fény és árnyékra* vonatkozó feljegyzéseihez készült illusztrációit használja fel. A festmény egyrészt a dokumentum-képek sorába tartozik (hiszen a *Schopenhauer*-sorozathoz hasonlóan feljegyzéseket követ), ugyanakkor a képzőművészet klasszikusának rajzait idézi, ennyiben Lakner hatvanas években született Rembrandt-parafrázisaival mutat rokonságot. Mintha Lakner ezeket a műveit gondolná tovább egy másik klasszikus, Leonardo műveit idézve, saját dokumentum-sorozatának kontextusában. A festményen Lakner szerencsésen ötvözi az ábrázoló (rajzi) és a szkripturális elemeket. Mindkettő úgy hordoz tárgyi jelentést, hogy közben már-már absztrakt konstellációnak tűnik: Leonardo tükörírással írt rejtélyes szövegeit a néző nem tudja elolvasni, titokzatos *écriture automatique*-nak hat, a rajzok perspektivikus vonalstruktúrákból és körökből épülnek fel, geometrikus rendszerek, melyek szigorát relativizálja „rajzoltóságuk” a vonalak egyenetlensége – a Lakner által imitált tinta helyenként „szétfolyik”. A Michelangelót parafrázáló párdarabjának „háttérben” megjelennek az eredeti dokumentum „hiperrealistán” megfestett, ugyanakkor informelhez hasonló foltjai is.

A festmény az ekkoriban induló (korábban említett) *Leonardo aláírásai* sorozattal is összefügg [356. kép]. Az 1974-es festményhez hasonló művek 1978-79-ben születtek. Lakner feltehetően ekkor is Leonardo fénnel és árnyékkal foglalkozó vázlataihoz („*C Jegyzetfüzet*”) nyúlik vissza. A sorozat kiemelkedő darabja egy 1978-as monumentális festmény [369. kép]. Balra Leonardo írása, középen körívbe futó párhuzamosok és hozzájuk tartozó szerkesztési vonalak. A leonardói motívum rózsaszínes-lilás alapra íródik. Ez látszólag monokróm, valójában színekben gazdag, vöröset, szürkét, kéket, okkerek, barnákat is tartalmaz. Lakner a felület különböző minőségeit konfrontálja – három különböző négyzet rajzolódik ki a homogénnek tűnő alapból – kettő dinamikus megdöntött, a harmadik párhuzamos a képszélekkel. Mindhárom négyzet

felülete eltér: a középső, monumentális négyzet drámai impastóját a tőle balra lévő árnyékszerű négyzet lapossága ellenpontozza. Ez mintha a másik árnyéka lenne, egyszerre utalva a megidézett Leonardo traktátusra és Marcel Duchamp *Tu m'-jára* (1918),¹¹²⁹ s a *negyedik dimenzió* problémájára is¹¹³⁰ (továbbgondolva a klasszikus perspektivikus ábrázolást). Lakner a felület minőségi különbségei által egy sajátos, nem perspektivikus teret hoz létre. Már hiperrealista festményein is alkalmazott lazúros technikája ezen a festményén válik a legkifinomultabbá. A festmény által létrejövő tértapasztalat a befogadói pozíció és a fényviszonyok függvényében folyamatosan változik – minden napszakban más a festmény színállása, hol a kékek, hol a lilák, hol a barnák válnak dominánssá. A drámai töltésű festmény Lakner legkiforrottabb hetvenes években született művei közé tartozik.

Lakner több Leonardo-képet is fest. Minden esetben a képfelület és a ráírt motívum viszonya, s az így létrejövő tér tapasztalata foglalkoztatja. Erre különleges példával szolgál a sorozat egyik darabja (*Leonardo*, 1975): a festmény penészes felülete különös absztrakt kvázi-tájként lesz a ráírt Leonardo-rajz „kulisszájává” – mélységeket nyitva, ugyanakkor vissza is zárva a képfelület síkjába.

Lakner a *Leonardo* sorozattal párhuzamosan készíti *Duchamp*-sorozatát is (Duchamp a kezdetektől fogva fontos Lakner számára, amint arra korábban utaltam, már korai festményén, a *Politechnikai szertárszekrényen* (1962-64) [64., 68. kép] is megjelenik a *Nagy üveg* egyik motívuma; a hetvenes évek elején szinte az összes konceptuális műve valamiképp kapcsolódik Duchamphoz). A *Leonardo*-képekkel is összefüggő szériáról Lakner a következőképp nyilatkozott 1979-ben: „Ezen a kilenc képen, amit jobbra már 1978-ban megfestettem [...], a fehér színt egy beavatkozás alanyává tettem, és – ahogy a régi festőkönyvek nevezik – »a la prima« vittem fel. Az anyag szubsztanciája spontán cselekvésre készített. Élveztem, ahogy a motorikus vonások beágyazódtak a vastag festékfelületbe, és hogy az írásjelek átírását a festéssel magával azonosnak tekinthettem. Minden Marcel Duchamp olvasásából indult ki és az ő »Notes and Projects for the Large Glass« című szövegeiből, amiket hosszú, álmatlan

¹¹²⁹ Marcel Duchamp: *Tu m'*, 1918, olaj, ceruza, vászon, 69.8 × 313 cm, Yale University Art Gallery, New Haven; A képről az alapvető információkat ld. Schwarz, Arturo: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions, New York, 2000, 658.

¹¹³⁰ ld. ehhez a kérdéshez: Jean Clair: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció*, (Déva Mária ford.) Corvina, Budapest (Imago), 1988 (Paris, 1975)

éjszakáimon 1978 telén olvastam. Foglalkoztatott a fény újra és újra felbukkanó problémája, ahogy azt Duchamp ott elemzi.”¹¹³¹

Lakner párhuzamosan foglalkozik Leonardo és Duchamp művészetelméletével, akarva akaratlanul is rávilágítva a két művész közötti látens rokonságokra.¹¹³² Lakner monokróm fehér sorozatán [370. kép] Marcel Duchamp *The Chariot and its Litanies* című a Nagy Üveghez készült, szabad versként is olvasható szövegét (pontosabban annak Arturo Schwarz-féle angol fordítását) használja föl [371. kép].¹¹³³ Ez az első alkalom, hogy nem pontosan követi a rendelkezésre álló dokumentumot, hanem szabadon írja át. A *Duchamp*-sorozat ennyiben átmenetet képez Lakner hetvenes és nyolcvanas évekbeli tevékenysége között. A sorozat darabjai reprodukálhatatlanok, hiszen lényegük épp a fehér felület és a bekarcolt (másképp fehér) felületek közötti differenciából adódó térélményben áll, melyet csak az eredeti festmények előtt állva lehet meg tapasztalni.

A sorozat Lakner emlékei szerint 9 darabból állt. A művek beazonosítása azonban bizonytalan, s a későbbiekben nehézségeket fog okozni, ugyanis a festmények elkészülte, kiállítása (tán reprodukciója?) után Lakner többet átfestett közülük – barnára, kékre, lilásra. Nehéz az eleve rossz minőségű reprodukciók alapján eldönteni, hogy a meglévő fehér, illetve barna színű festmények még léteznek-e, illetve, hogy melyik feleltethető meg melyiknek. Bízunk benne, hogy a dolgozat mellékleteként közölt műtárgyjegyzék egyszer egy olyan Lakner oeuvre-katalógussá fog összeállni, mely ezekre a kérdésekre is megnyugtató választ tud adni.

A fentiekben vázlatosan áttekintettem Lakner hetvenes évek utolsó harmadában született műveinek harmadik csoportját. Nem foglalkoztunk azzal a temérdek grafikával, amit Lakner ebben az időszakban alkotott, továbbá valószínű, hogy számos (Németországban lappangó) festményről nincs még tudomásom.

A művek rövid bemutatása során is világossá válhatott, hogy Lakner a hetvenes évek második felében új kontextusban azokkal a kérdésekkel foglalkozik, amik már a hatvanas években is művészete középpontjában álltak. A klasszikusok idézésének kérdése, a kulturális referenciák, allúziók szövevényes viszonyrendszerei, illetve a primer festői problémák, melyek mindig elméleti (ha tetszik konceptuális) kérdésfeltevésekkel

¹¹³¹ Deecke, 1979, i.m., 25.

¹¹³² vö. pl. Theodore Reff: Duchamp & Leonardo. L.H.O.O.Q. – Alikes, *Art in America*, January – February 1977, 83-93.

¹¹³³ vö. Schwarz, 2000, i.m., 626-627.; Lakner a következő kiadványt használja fel: Schwarz, Arturo: *Notes and Projects for the Large Glass*, Thames and Hudson, London, 1970

párosulnak. Lakner szöveges festményei megőrzik a hetvenes évek elején született művek szemiotikai orientációját, ugyanakkor festőibbek, mint Lakner valaha is volt. Első berlini korszakában Lakner felszabadultabbá válik, szabadon kísérletezik az anyaggal; ez a szabad kísérletezés azonban 1978 végéig a dokumentum követésének szigorával párosul – ebből adódik Lakner ekkoriban született műveinek paradox jellege. Ez a sajátos kettősség megszűnik a nyolcvanas években, és egy még erőteljesebb festőiség kerül előtérbe (megőrizve persze a művek referenciális jellegét), ezeket a műveket a következő fejezetben mutatom be.

II.6. Recitációk – idegen nyelven (1980-1995)

Lakner László életművében a legjelentősebb fordulatot nem is emigrálásának időszaka, hanem az 1980-as évek eleje hozta. Egyrészt személyes életkörülményei is megváltoztak, 1982-től az Esseni Egyetem professzorává nevezték ki, másrészt az 1981-82-ben New Yorkban töltött ösztöndíjas éve során olyan impulzusok érték, amelyek tükrében újragondolta, új keretrendszerbe helyezte korábbi munkásságát. Motivikus szempontból folytatta korábbi alkotásait: a művek tárgya továbbra is a szöveg, az írás, a betű, a festmények idézetekkel telítettek, a szövegtöredékek személyeket, történeti helyzeteket idéznek meg, a szövegek átírása, újraírása pedig ezúttal is *identifikációs* gyakorlatnak tekinthető: a művész – akár korábbi művein – az idézés során helyzeteket modellez. Belehelyezkedik mások helyzetébe, azonosul a Másikkal. Manfred de la Motte, a nyolcvanas években Lakner művészetének legfontosabb értelmezője, Laknert mint „vámpírt” jellemezte, aki mintegy végighalad a kultúr- és szellemtörténeten, és a tartalmak „kiszívása” során újrateremti, „új életre kelti” az által megidézett műveket, embereket.¹¹³⁴

Szintén De la Motte használta először Lakner művészete kapcsán a „recitációk” kifejezést,¹¹³⁵ amelyre később többen – például Theo Buck¹¹³⁶ – az új „idézet-képek” sorozatcímeként is hivatkoztak. A magyarra talán „újraidézésként” fordítható „recitáció” kifejezés különösen találó – Lakner nem pusztán idéz, hanem újraidéz, új konstellációba helyez, gyakran a megidézett fragmentum maga is idézet (ahogy korábban, már a *Rembrandt tanulmányok* [1966] [88. kép] című festményen is). Az idézés gesztusa által a művész komplex referenciális struktúrákat teremt. Lakner művei a szó szoros és átvitt értelmében is többretegűek – nemcsak a különböző festékrétegek, hanem az egymásra rakódó referenciák is sajátosan összetett, sokrétű összefüggésszrendszereket alkotnak. A „recitáció” kifejezés vonatkozhat Lakner egyre összetettebbé váló idézés-technikájának egy másik sajátosságára is: az 1980-as évektől a korábbiaknál is hangsúlyosabbá válik művészetében az *önreferencialitás*. Lakner amikor idéz, gyakran életművének korábbi szakaszait, rétegeit is megidézi, minden újabb művével életművének egészét helyezi új kontextusba, és gondolja újra. Amint arra a későbbiekben utalni fogok, számos olyan

¹¹³⁴ Manfred de la Motte 1985, i.m., 13.

¹¹³⁵ Manfred de la Motte 1987, i.m., o.n.

¹¹³⁶ Theo Buck 1993, i.m., 12.

motívum jelenik Lakner művészetében, amely nyíltan vagy áttételesen korábbi – főként magyarországi – periódusaira utal vissza.

Az 1980-as évek elején bekövetkezett fordulatnak másik fontos aspektusa Lakner festéstechnikájának a megváltozása. Már az 1970-es évek második felétől fokozatosan távolodott el a fotografikus előképtől, és vált egyre oldottabbá művészete. A korábban bemutatott *Duchamp*-sorozat volt az első olyan műcsoport [3., 370. kép], amelyen a megidézett szöveg Lakner saját kézírásával jelent meg. Az írást többé nem mint dokumentumot idézi meg, hanem inkább sajátjává teszi mások írását és szövegeit. A mávész formaképzésének „festőivé”, expresszívvé válása összefüggésbe hozható a nemzetközi művészeti világban bekövetkezett fordulatokkal is. A konceptuális művészet és a fotórealizmus dominanciája fokozatosan szorult vissza az 1970-es évek második felében, és egy új festőiség vált meghatározóvá, amit olyan kiállítások is jeleztek, mint a londoni *A New Spirit in Painting* (1981)¹¹³⁷ és a berlini *Zeitgeist* (1982).¹¹³⁸ Az 1980-as évek elejét Wolfgang Max Faust a „képéség” korszakaként írta le,¹¹³⁹ és mindez nemcsak a német „új vadak” (Neue Wilde) kontextusában, hanem más területeken (Amerikában, Olaszországban) is meghatározó jelenségnek tekinthető. A visszatérés a festészethez, méghozzá egy minden korábbinál expresszívebb festői nyelvhez, összefüggésbe hozható a nemzetközi „új festészeti” fordulattal. Lakner azonban nem kapcsolódott egyetlen „új festészeti” irányzathoz sem. Ahogy az idézés gesztusának hangúlyosabbá válása életművében csak áttételesen köthető a posztmodern fordulathoz, éppúgy áttételes Lakner ekkori festményei és az „új festészeti” tendenciák közötti összefüggés.

Ez az áttételesség Lakner ekkori művészetének egy másik aspektusával, az „idegenség” tapasztalatának minden korábbinál hangsúlyosabbá válásával is összefüggésbe hozható. A fejezet címében az „idegen nyelven” kifejezés arra utal, hogy 1974-es emigrációja után különösen fontossá vált Lakner számára a nyelvek, a kontextusok közötti „átfordítás” lehetőségének a vizsgálata. Korábbi, magyarországi alkotásain is megjelent a nyelvek közötti átjárás és a különböző – kulturális, geográfiai – határok, határvonalak átlépése mint motívum és kihívás (*Idézetmű. Ludwig Wittgenstein / Wittgenstein-idézet*, 1971 [6., 324. kép]). Gyakran írt idegennyelvű szövegeket

¹¹³⁷ Norman Rosenthal – Christos M. Joachimides: *A New Spirit in Painting*, kat. Royal Academy, London, 1981

¹¹³⁸ Christos M. Joachimides et al: *Zeitgeist*, kat. Martin Gropius Bau, Berlin, 1982

¹¹³⁹ Wolfgang Max Faust – Gerd de Vries: *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, DuMont, Köln, 1982

festményeire (mintegy jelezve, hogy műveit nemzetközi összefüggésrendszerbe kívánja helyezni), és a korai művészete kapcsán általában is fontos kérdésként merül fel a lokális és a nemzetköziség viszonya. Mennyiben tehető sajátjává, lokálissá egy „nyugati” stílus, hogyan transzformálhatók, alakíthatók át ezek az „idegen” jelenségek és miképp helyezhetők nemzetközi összefüggésrendszerbe. A fordítás, a transzfer kérdése 1974 után más szemszögből is fontos dilemmává vált: Lakner idegenként csöppent egy számára ismeretlen nyelvű és struktúrájú közegbe. A *Schopenhauer*-sorozat [358-359. kép] – amely a német filozófia egyik meghatározó alakjának kéziratait tematizálja – ebbe a kontextusba is helyezhető: Lakner a német nyelvhez és a német kultúrához való közeledéseként is leírható, hiszen az írás másolásának gesztusa nem más, mint az interiorizálás egyik lehetséges módja. Ennyiben metaforikus Lakner a Neuer Berliner Kunstvereinban rendezett 1975-ös katalógusának *Bilder* című füzetén lévő címlapkép. A fényképen a művész keze látható, amint épp festi *Heinrich Heine végrendelete* (1975) című festményét [372. kép]: a fényképen nyomtatott betűkkel a „Meine Hand der Schrift Heines folgend” (A kezem Heine írását követi) felirat olvasható. A stemplivel a felületre írt betűk ahhoz hasonlóan jelennek meg, mint a *Referenciák. A Milói Vénusz lába és az én lábam* (1971) [301. kép] című alkotáson. Míg Lakner az első esetben a Milói Vénusz lába és a saját lába közötti formális hasonlóságot mutatja be, és ezáltal az antik kulturális hagyományokhoz való kapcsolódás lehetőségének és lehetetlenségének kérdését vizsgálja, addig a második esetben a keze a német költő, Heinrich Heine írását követi, áttételesen pedig a német nyelv, a német kulturális örökség *sajátjává tételének* vagy elsajátításának a kérdését is érinti.

Mindez fordítva is érvényes: nemcsak Lakner számára volt idegen a német nyelv és kulturális örökség, hanem új közege számára is idegenek voltak azok a kulturális összefüggések, amelyeken Lakner művészete alapszik: például Petőfi Sándor költészete, amely Lakner németországi tevékenységének is fontos motívuma, témája maradt, ám gyakran nem mint kézenfekvő – közhelyszerű – kulturális referencia, hanem mint rejtélyes, idegen szöveg. Példa erre Laknernek az az 1989-es művészkönyve, amelyben az *Anyám tyúkja* című verset számítógéppel felbontja, sajátos vizuális költeménnyé transzponálja, bizonyos töredékeit megőrzi, ám összességében mégis olvashatatlaná teszi, miközben a német közönség számára, maga az eredeti magyar szöveg is rejtélyes és (ki)olvashatatlan.

Szintén sajátos példája ennek a dilemmának a *Berzsenyi szülőföldje* (1984) [373. kép] című vegyes technikájú papírmunka. Az érzéki grafitnyomokat fehér fedőfestékkel

festi felül Lakner: a gubancolódo vonalak között éppen csak kiolvasható a „Berzsenyi szülőföldje” felirat. A mű Cy Twombly műveihez hasonlatos, stiláris szempontból az amerikai poszt-absztrakt-expresszionista és a szkripturális karakterű német informel kontextusába helyezhető, ám a felületen felbukkanó szövegtöredék – a szó szoros és átvitt értelmében is – „felülírja” ezt az összefüggésrendszert. A „szülőföldje” szó feltehetően Berzsenyi *Bucsuzás Kemenes-aljától* (1802) című versére utal: „Messze setétedik már a Ság teteje, / Ezentúl elrejt a Bakony erdeje, / Szülőföldem, képedet: / Megállok még egyszer, s reád visszanézek. / Ti kékellő halmok! gyönyörű vidékek! / Vegyétek bús könnyemet.”¹¹⁴⁰ A Berzsenyi-vers tükrében a mű hegyes-völgyes tájképpé, elégikus hangvételű búcsú-művé értelmeződik át. Az elszakadás, elvágódás képeként értelmezhető. Akárcsak Lakner másik ugyanekkoriban festett sorozatának darabjai, amelyekre a *Berlin az én Bakonyom* feliratot írja, ironikusan-humorosan parafrázálva Ady Endrét [374. kép].

Az idegenség és a kultúrák közötti „fordítás” kérdése Lakner New York-i időszakában vált különösen hangsúlyossá, amikor a művész a metropolisz multikulturális karakterével szembesült. Olyan alkotások utalnak erre, mint a *Chinese Lesson 1-2.* (1981) [375-376. kép]: a műveken Lakner a távol-keleti tematikájú műveihez tért vissza. A kompozíció Rauschenberget idézi. A művész New York-i csomagolásokat, tárgyakat applikál a felületre: visszatér a *Rembrandt tanulmányok* (1966) [88. kép] című festményen is alkalmazott ismétlésre, illetve „a-b” azonosság-képletekre épülő kompozíciós elv. A *Chinese Lesson 2-n* [376. kép] például Lakner egy kínai írásjelet és egy tussal rajzolt stilizált madárformát ismétel meg ekként, ám ezúttal ez a megoldás új jelentésrétegekkel telítődik. Lakner nem tanulmánynak, hanem leckének aposztrofálja a másolás és az ismétlés gyakorlatát: a művek nem a klasszikus stúdió munkáit idézik tehát, hanem az írni tanuló gyermek leckéit. A kínai írásjelek, rajzolatok másolása egy tanulási folyamatot képez le, amely a különböző kulturális kontextusok közötti mozgásra irányul.¹¹⁴¹

Az idegenségnek és a fordításnak felvethető egy másik aspektusa is: mennyiben és miképp fordítható át a szöveg képpé és a kép szöveggé, mennyiben szövegszerű a festészet és festői a szöveg. Emigrációja után Lakner „kívülről” tekint vissza saját korábbi

¹¹⁴⁰ Berzsenyi Dániel: *Bucsuzás Kemenes-aljától*, in: *Berzsenyi Dániel művei*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 67.

¹¹⁴¹ Az írás tanulásának játékos imitálása már korábban a *Karl Marx hangzói / Konsonanten bei Karl Marx* (1973) című alkotáson is megjelent.

életére és korszakaira. Konceptuális fordulata után, amikor visszatér a festészet szenzuálisabb formáihoz, pedig mintha „kívülről” tekintene rá a festészetre magára is. Ahogy a bevezetőben említettem: Lakner művészete egyszerre hordozza magában a festészetre vonatkozó duchamp-i szkepszist, és a festészet folytonos megújulásába vetett hitet. Lakner szkripturális festészete ennyiben implikálja a korábbi fotó- és dokumentumalapú képek konceptuális problémafelvetését, a (művészet)történeti, irodalmi és kulturális referenciák intellektualitását, és az expresszív festészet érzékiségét és ösztönösségét. Lakner expresszív festményei mintha ennek a két rétegnek és minőségnek – a művek referenciális/intellektuális és expresszív/szenzuális aspektusainak dialektikus egymásra hatására épülnének.

A következőkben Lakner 1980-as években festett alkotásait mutatom be. A szkripturális műveken túl a *Fejek és koponyák* című sorozatot is vizsgálom, amelyben visszatért Lakner az emberalakhoz. Ezekben az években újra párhuzamosan alkotott Lakner absztrakt és figurális alkotásokat. Kiemelten mutatom be a Celant parafrázáló műveket – a téma az életmű több korszakán átível, és sok szempontból a művész németországi periódusának legkomplexebb motívuma, amelyben szinte az összes fontos kérdéskör megjelenik: az idegenség, az idegen nyelv kérdése, a traumatikus múlttal való szembenézés feladata, a nyelv és a kép viszonyának teoretikus dilemmái, az identifikáció és a szerepjátszás problematikája.

II.6.1. New York-i képek

II.6.1.1. Isa pur

„Amerikai ösztöndíjam idején New Yorkban 1981-ben iszonyatosan magamra maradtam, ekkor jutott eszembe ez a néhány szó, ez a mondat, amit egy pap mondott el egy temetési szertartáson a 12. század végén. Abból az időből származnak ezek a sorok, amikor még a magyar nyelv és az írás nem passzolt össze. Ebben az időben már nagyon hatottak rám a spray-írások, a graffitik, amelyekkel New Yorkban nap mint nap találkozott az ember”.¹¹⁴² – így emlékezett vissza az *Isa pur* képek [379-380. kép] születésére a művész. Ezek Lakner legfontosabb New Yorkban festett alkotásai közé tartoznak.

¹¹⁴² Sinkovits 2008, i.m., 203.

Az *Isa pur* emblemikus, korszakváltó sorozat Lakner életművében. A korábbi alkotásokkal összevetve egyfajta expresszív robbanásként írható le. Korábbi művein az írásjeleket fotószerűen megfestette, vagy szabad kézírással belekarcolta az impasto felületbe: ezúttal graffitiként spray-vel fújja fel a rövid szöveget a mélybarna, vörös, szürke színnel festett absztrakt festményre. A *Rembrandt tanulmányok* [88. kép] után visszatért a mélybarna tónusokhoz: az „isa pur es chomu wogmuk” felirat a „hol a fény?” sajátos variánsának is tekinthető, ám a stencilezett ládabetűket az utcai graffitik allúziói váltják fel.

A graffiti-hatást felerősíti az a körülmény is, hogy a festmények nem hagyományos táblaképek: a kompozíciókat Lakner a falra szögelt lepedőkre festi (melyek közül néhányat utólag vakrámára feszített, ám többet lepedőként mutatott be). Ez a műforma az 1981 körül jelent meg művészetében, olyan alkotásokon, mint a Dosztojevszkij jegyzeteit tematizáló, több változatban megalkotott kompozíció (*Dosztojevszkij*, 1981 [378. kép]), vagy a Tatlin nevét zsákvászonra transzponáló monumentális alkotás (*Tatlin*, 1981 [377. kép]). Thomas Hirsch érzékletesen írt az *Isa pur* sorozat kapcsán a lepedő-művekről: „A képeken van valami kivágásszerű, amely még a falfirkákra is emlékeztet. Úgy tűnik, mintha a vásznakat, a vakolathoz hasonlóan, sztrarifrikus eljárással választották volna le a falakról”.¹¹⁴³ Hirsch arra is utal, hogy mindez a nyombiztosítás eljárásához is hasonlatos, amely Lakner művészetét a korai frottázsoktól (és azok konceptuális essen variánsától) jellemzi [48., 231-234. kép].

A vékonyan felvitt, mégis többretegű, expresszív, érzéki, testies alkotások azonban nemcsak amiatt tűnnek nyomoknak, nyomstruktúráknak, mert leemelt, „konzervált” falfirkákhoz hasonlatosak, hanem azért is, mert az emberi létezés nyomaira utalnak: az első magyar nyelvemlékre, amely egyben bibliai idézet az ember elmúlásáról, arról, hogy az emberi testből nem marad más, mint por és hamu. Lakner mélybarna-szürke-vörös festményei pedig pedig mintha a megszáradt vér, a por és a hamu sajátos keveredését, a vitalitás és az elmúlás kettősségét mutatnák fel.¹¹⁴⁴

A felirat egyrészt az emberi létezés általános kérdéseire vonatkoztatható, ám az identitás és az idegenség korábban említett dilemmáival is összefügg. Lakner az első magyar nyelvemléket idézi New Yorkban, Thomas Hirsch kifejezésével, „egy szinte

¹¹⁴³ Hirsch 2004, i.m., 20.

¹¹⁴⁴ Az első vázlatok tanúsága szerint Lakner eredetileg egy ást is tervezett elhelyezni a kompozíciók mellett, ami nyomatékosítja a földszerűség (por és hamu) összefüggését, illetve a temetésre vonatkozó utalást.

bábeli nyelv- és kultúrazavarban”,¹¹⁴⁵ visszatérve az anyanyelvi gyökerekhez, mely gyökerek azonban a mai magyar nyelvhez képest szintén idegennek tűnnek. Sajátosan keveredni látszik az idézetben szereplő „por és hamu” a New York-i fojtogató szmog képzeiteivel, amelyet a *Kijárat New York* (1982) [381. kép] című festmény a vörös „exit” és „New York” táblákkal ellenpontozott szürke forgataga is megidéz. Ehhez hasonló „szmogfelhőre” ír Lakner ládabetűkkel egy szóvá össze nem álló, játkos kompozíciót Homérosznak ajánlva (*Homérosznak*, 1982 [382. kép]), talán Odüsszeusz utazásaira, a különböző térbeli és kulturális helyzetek közötti mozgásra utalva. Az *Isa pur* és a *Homérosznak* a magyar és az európai kultúra gyökereit idézi meg – távol Európától. A feliratok, hogy Karl Ruhrberg fogalmazott, a művész „az eltűnt idő nyomában”¹¹⁴⁶ való kutatókódása során bukkannak elő. A történelmi múltat és a kulturális identitást kutatva.

A műveknek egyszerre kiindulópontja az egzisztenciális szorongás és a kulturális gyökerekhez való visszatérés elemi ösztöne. Az *Isa pur* képek „halál-képekként” is leírhatók, és ennyiben a *Celan (Schwarze Milch)* című sorozattal [403-405. kép] hozhatók szoros összefüggésbe. Ha az *Isa pur* és a *Homérosznak* az európai kultúra gyökereihez való visszatérésre vonatkoztatható, akkor a *Schwarze Milch* ennek épp az ellenpontja, amennyiben az európai kultúra kudarcára, a celani *Halálfűgában* megjelenő kataklizmára utal (mely referenciákra egy későbbi fejezetben térek vissza).

A *Soutine utolsó levele* (1982-83) [383. kép] című – ugyancsak a lepedő-képek sorába illeszthető – alkotás szintén asszociatív kapcsolatba hozható a kataklizmával. A német megszállás idején bújkáló Soutine utolsó levelét nagyítja fel, a korábbi dokumentum-festményekkel szemben nem fotószerűen, hanem inkább expresszíven: a fátyolos fehér felületekkel keveredő vérvörös foltokra íródnak rá Soutine utolsó szavai, a soutine-i festészet hússzerű, testies felületeit is megidézve.

Az *Isa pur* sorozaton megjelenő egzisztenciális szorongást tükrözi Lakner a New York-i lepedő-képekkel párhuzamosan alkotott diófafác rajz-sorozata: a *Shelter* is [384-385. kép], amely az 1970-es években megkezdett *Leonardo* sorozat [368-369. kép] folytatásának tekinthető. Lakner Leonardo vázlatai nyomán atombunkerek kontúrjait (alaprajzait, képzeletbeli terveit?) rajzolja meg, amelyek ugyanakkor kozmikus, állatövi jegyekre vonatkozó számításokat is idéznek (ez a sorozat szorosan összekapcsolódik, esetenként szétválaszthatatlan a szintén New Yorkban megkezdett *Zodiac* című

¹¹⁴⁵ uo.

¹¹⁴⁶ Karl Ruhrberg: Preface, in: *Laszlo Lakner. Paintings and Objects*, kat. Bertha Urdgang Gallery, New York, 1983, 2.

sorozattal, amely a csillagjegyek kiszámítását temazialja, távolról nemcsak a *Leonardo*-sorozatához kapcsolódva [368-369. kép], hanem a *Jövendölés művészet* [263. kép] című konceptuális műhöz is). A New Yorkban alkotott, kiterjedt sorozat – amint a kompozíciókon olvasható feliratok is utalnak rá¹¹⁴⁷ – az „ego”, az én helyét, menedékét keresi. A szakadt, roncsolódott lapok leleteknek tűnnek, egy fiktív posztapokaliptikus helyzet rekvizitumainak. Az *Isa pur* képek is felfoghatók fenyegető jövőképekként is, mindamellett, hogy barlangrajzokhoz hasonlatos – egyúttal kortárs graffitiket is idéző – régészeti leletekként is nézhetők.

II.6.1.2. Fejek és koponyák

A New York-i műveken felerősödő egzisztenciális szorongást nem pusztán a város „bábeli” világa váltotta ki, hanem személyes tapasztalatokkal is összefüggésbe hozható: Lakner testközelből követte végig közeli barátja, a fotóművész Lőrinczy György betegségét és halálát. Az elmúlással való közvetlen szembesülés nemcsak az *Isa pur* képeket ihlette, hanem egy másik – szintén New Yorkban megkezdett – nagy sorozatot, a *Fejek és koponyák* című szériát is, amely később végigvonul Lakner németországi periódusán. „Az évem New Yorkban, 1981-82-ben, a »Saison d’Enfer« [Egy évad a pokolban¹¹⁴⁸] volt az életemben. Egészen addig a halál számomra elvont fogalom volt. Hirtelen megéltam viszont testközelből, úgy, ahogy korábban soha. Tele voltam a várossal kapcsolatos eufóriával, fel voltam villanyozva, Andy Warholt idézve, attól az elektromosságtól, amely »azokból a gránitsziklarétegekből sugárzik, amelyekre New York épült«, amikor az ott élő barátom súlyos betegségéről kaptam hírt. Kevés utcára lakott tőlem. Három hónapja maradt vissza, és ez az időszak nekem a halál jeleinek jegyében telt. Szinte minden nap meglátogattam. Amikor már nem tudtunk egymással beszélni, elkezdtem lerajzolni... néhányat még őrzök ezekből a tanulmányrajzokból, relikviaként kezelem őket. Nem szánom őket közlésre. A barátom halála után nem akartam többé senkiről se portrét készíteni. Inkább »világfejeket« szerettem volna festeni... ikonokat. Az első lökést egy színházi füzetben talált, *A cselédek*hez készült Jean Genet-vázlat adta ahhoz, hogy visszatérjek a fej-témához más eszközökkel. Még New Yorkban készült, 1981 végén, a *Kettős fej* vörös kontúrokkal, amely először 1984-ben,

¹¹⁴⁷ A művek egy része közölve volt a *Kunstforum*-ban (5/82, Bd. 51, „Elfenbeinturm” [szerk. Walter Grasskamp], 76–77.) *Grundskizze zum Atombunker für Ego* (1982) címen.

¹¹⁴⁸ Utalás Rimbaud versére.

Berlinben volt kiállítva.”¹¹⁴⁹ – emlékezett vissza Lakner Thomas Hirsch-sel folytatott beszélgetésében.

A Lakner által említett, „nem közlésre szánt” – ám végül mégis publikált – rajzok közé tartozhat a *Szem-tanulmány (Lőrinczy szeme)* (1981) [386. kép]. A zöldszínű, helyenként szakadt, lyukas, sérült papírlapon – mint egyfajta régészeti leleten – kizárólag egy haloványan megrajzolt lehunytt szem látható körzővel rajzolt körbe komponálva. A Lakner korábbi testfragmentum-ábrázolásait (például az 1969-es tondó *Száját* [142. kép]) is idéző rajz miniatűr mérete ellenére is monumentális tájnak hat. A stemplivel jelzett dátum (1981. május 12.) utal arra, hogy a rajz Lőrinczyról néhány héttel a halála előtt készült.¹¹⁵⁰ A következő rajzán Lakner már Hans Holbeint idéző holttestként ábrázolja Lőrinczyt (*Hommage à Lőrinczy György*, 1981) [387. kép]: a csontsovány fekvő holttest fejét égésnyomszerű barna folt takarja el.

A New Yorkban megkezdett fej- és koponya-sorozat szorosan összefonódik. Lőrinczy György halála után 1981-től Lakner nem portrékat, hanem képzeletbeli fejeket és koponyákat ábrázolt. A korábban említett *Hamlet* (1981) című film [388. kép] is ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódik. Lakner saját olykor lehunytt szemű (és ennyiben a Lőrinczy szemét ábrázoló rajzhoz is kapcsolódó), máskor nyitott szemű portréját konfrontálja egy koponyával: megintcsak az élő a halottal, az individuális az anonimmel, a mozgót a mozdulatlannal szembesítve. A mozgás és mozdulatlanság dialektikája a film egészét meghatározza: a film állóképszerű, az elmozdulások, a módosulások minimálisak, alig észlelhetők. A mű lényegében ugyanazt a kérdéskört mutatja be – ha eltérő módon is –, mint Lakner koponya-ábrázolásai és *Isa pur* festményei [379-380. kép], mintegy demonstrálva, hogy a mediális sokféleség a művészt a hetvenes évek utáni időszakában is jellemezte.

A Hirschnek adott interjúban Lakner a fej- és koponyamotívumokat ábrázoló műveire a magyarországi és a németországi tevékenysége közötti legfontosabb összekötő kapocsként utal (talán a könyvobjektok kötik össze hasonlóképp a két élesen elváló pályaszakaszt). A portré- és koponyaábrázolások a művész korai fej- és koponyastúdiumaiig visszavezethetők, illetve összefüggésbe hozhatók – a *Köpfe und Schädel* című Lakner-kötetek tanúsága szerint is – a művész korai, ikonszerű

¹¹⁴⁹ Thomas Hirsch: *Über „Köpfe und Schädel”*. Fragmente eines Gesprächs zwischen Thomas Hirsch und Laszlo Lakner, in: *Laszlo Lakner. Köpfe und Schädel. Eine Bilderauswahl...*, Rimbaud Presse & Niessen Art Print Publishers, 1997, 64.

¹¹⁵⁰ Lakner Lőrinczyról készült korábbi rajzstúdiumain is hangsúlyozta a szem motívumát (*Lőrinczy György*, 1981).

fejábrázolásaival is (*Ikon / Joli*, 1957). Mindemellett Lakner a hatvanas években alkotott rembrandti fejtanulmányaira is hivatkozik a későbbi fej-sorozat kontextusában.

Ami mindenképp összekapcsolja Lakner korai és késői fejábrázolásait, az az anonimitás kérdése. Ahogy az *Engedelmesent* (1966) [130. kép] Lakner *Egy ismeretlen kettősportréjaként* is aposztrofálta, mintegy a portré legfontosabb ismervét, a felismerhetőséget megkérdőjelezve, akként tekinthetők az 1980-as években alkotott fejek ismeretlenek imaginárius portréinak. Míg a fejeket Lakner a legtöbb esetben nem individualizálja és meg sem nevezi őket, addig paradox módon épp az arc nélküli, minden individuális jegyüktől megfosztott koponyáknak ad nevet (*Rembrandt koponyája*, 1981; *A halott Lao-ce*, 1981 [390. kép]; *Molière*, 1983; *Beckett koponyája*, 1983 [389. kép]). A kultúrtörténet emblemikus alakjait idéző koponyák egyrészt sajátos hommage-nak tekinthetők, ugyanakkor a felkötözött és ekként olvashatatlaná tett *Esztétikák* installációjához hasonlóan felfoghatók bizonyos értékek végérvényes eltűnését, a kultúra válságát jelző képeknek is.

Az anonimitás azokon az alkotásokon a leghangsúlyosabb, amelyeken átkötözött vagy maszkkal eltakart arcok jelennek meg. A maszkos fejek szado-mazochisztikus szexuális játékokra (*S/M maszk*, 1982 [393. kép]; *Maszk S/M I.*, 1987), a (talán gézbe) bekötözött arcok (*Bekötözött I.*, 1990 [392. kép]; *Bekötözött II.*, 1990; *Megkötözött*, 1990 [391. kép]) a korábbi kötözés-ábrázolások folytatásainak tekinthetők. Míg a korai műveken a kötözés elsősorban politikai összefüggésrendszerben jelent meg, a későbbi, expresszívabb, olykor az absztrakt expresszionistákat idéző fröcskölt, széles gesztusokkal festett alkotásokon inkább a szexuális-erotikus konnotációk, az öntudatlan tartalmak, ösztönök kerülnek előtérbe – a (Lakner művészetében motívumként is megjelenő) freudi szexuálpszichológia kontextusába is helyezhetők a művek (*Ellenvetések S. Freud szexuálteóriájával szemben*, 1985).¹¹⁵¹

Az öntudatlan tartalmak és a szabad asszociációk a fej-művek egy másik csoportjában is meghatározóak: a véletlenszerűen talált fényképeken, amelyeken Lakner egy-egy utcai fragmentumban, lyukas téglában, földre hullott szemétben fenyegető, olykor egyenesen kísérteties fej-motívumokat lát meg (*Állatfej [Talált tárgy]*, 1987; *Zacskófej*, 1987). Más esetben egy véletlenszerűen leejtett zsinegről készített fotósorozatot, amely fejszerű formát vett fel (*Madzag I-II.*, 1987). A zsinég motívuma azon túl, hogy a művész korábbi zsinég-ábrázolásait is megidézi, Marcel Duchamp 3

¹¹⁵¹ Lakner Freud aláírását is megfestette korábban: *Dr. Freud aláírás (a Szigatúrák sorozatból)* (1978).

stoppages étalon (1913–4) című alkotásával is párhuzamba állítható, amely a leejtett és véletlenszerű formát felvevő madzagok új mértékegységekké váltak.¹¹⁵² A véletlennel való játék (részben Mallarmé korábban idézett *Kockadobás soha nem törli el a Véletlent* versétől is inspirálva) Lakner életművében rendszeresen visszatér. Ezúttal Lakner a madzag egyik variánsát nagy méretben meg is festette (*Gubanc-fej*, 1988 [394. kép]). Az intenzív kék alapon megjelenő fejszerű fekete gubanc – amely rokonítható a nyolcvanas években alkotott karcolt, olykor számokkal is kombinált kvázi-fejábrázolásokkal (*Karcfej*, 1983; *Számfej*, 1981) a művész későbbi, hálószerű absztrakt struktúrákat (*Behálózott [Vernetzt]*, 1994) ábrázoló festményeinek fontos előzménye, sajátosan balanszírozva az absztrakció és a figuráció között.

Az erotikus-érzéki alkotások mellett akadnak a sorozatnak olyan darabjai, amelyek szinte szakrális-transzcendens tartalmakat hordoznak, az esetükben a szó szoros értelmében „ikonokat” fest Lakner. Nemcsak a Leonardo angyal-ábrázolásait idéző érzékeny grafika tartozik ebbe a csoportba (*Angyalfej [Hommage à Leonardo da Vinci]*, 1982), hanem olyan művek is, mint a *Jesus-Antlitz* (Jézus-arc) (1986), amely Lakner James Lee Byarsnek ajánlott, *Ikon „oral”* (*Postkarte aus Minsk*) című verséhez is kapcsolódik.¹¹⁵³ A vers egy arany ikonra utal, amelyről 500 év leforgása alatt a hívők „lecsókolták” az arcot, és csak az arany alap maradt belőle.¹¹⁵⁴ Sajátosan kapcsolódik össze a versben az erotikum (a csókolás motívuma) az étkezés mozzanata a szakralitással és a transzcendenciával. A *Jesus-Antlitz* a roncsolódott pauszpapíron egy stilizált arc halovány kontúrjait ábrázolja, az ikonok (és esetleg a torinói lepel¹¹⁵⁵) látványát megidézve. A képalapról „lecsókolt” figura alatt megjelenő üres aranyfelület sajátos monokróm képnek tekinthető, amely magán őrzi az egykorvolt arc nyomait. A monokróm felületen felbukkanó nyomstruktúrák Lakner későbbi monokróm (illetve monokrómiába hajló, olykor Yves Kleint idéző) alkotásainak meghatározó elemei lesznek (*Ikon*, 1990; *Ikon*, 2002) – a monokrómia azonban nemcsak transzcendens asszociációkat hív elő, hanem a festészet sorsára, mibenlétére vonatkozó elméleti kérdések sorával is összefüggésbe hozható.

¹¹⁵² Marcel Duchamp: *3 stoppages étalon*, 1913–4, fa, üveg, festék vásznon, 40 × 130 × 90 mm, Tate Collection, London

¹¹⁵³ A művész szóbeli közlése. A vers publikálva in: *László Lakner*, Galerie Georg Nothelfer, 1985, i.m., 22.

¹¹⁵⁴ *Ikon „oral”* (Postkarte aus Minsk): Nur der goldene Grund blieb. / Das einstige Jesusantlitz von Minsk / in der Ewigkeit dees 1.000000000000 / gierigen Mundes eingegangen. / In einem 500 Jahre langen Kuß / in die Borschtsch und Wodka gewürtze / Ewigkeit des 1.000000000000 Magens.

¹¹⁵⁵ Az asszociációhoz lásd: Hirsch 2004, i.m., 21.

A fej- és koponyaképeknek van azonban egy frivolabb, játékosabb vonulata is,¹¹⁵⁶ amikor az absztrakt elemekből összeálló fejszerű alakzat mesealakokat (*Pinocchio*, 1989), bohócokat (*Clown*, 1988; *Clown I.*, 1988; *Clown II.*, 1990) idéz. A *Hier / Pisse / Stumpfänschen* (1985) [395. kép] című alkotás szintén ebbe a körbe sorolható: Lakner talált elemekből (lyukas kartondoboz, fatörzs) állít össze – a Rauschenberg *Cardbird* sorozatával is összevethető művön a kartondoboz lyuka szemmé, a fatörzs orrá, a hier felirat pedig szájja értelmeződik át, a konstelláció egésze pedig sematikus maszkká.¹¹⁵⁷

A fej-ábrázolások frivolabb, játékosabb vonulatát szintetizálja Lakner korábbi koponyaábrázolásaival az *Acid House Yorick* (1988) című alkotásán, amely Lakner a nyolcvanas években alkotott legnagyobb léptékű fej/koponya-műve. A kép – ahogy Thomas Hirsch fogalmazott – „a New York-i időszak különböző szálait kapcsolja össze”.¹¹⁵⁸ Az *Acid House Yorick* lepedő-kép, akárcsak az *Isa pur* sorozat darabjai, témája szintén a halál, ám a kontextus gyökeresen eltérő. Ezúttal az ősi halálmotívumot nem a New York-i graffitik világával kapcsolja össze Lakner, hanem az 1980-as évek végén népszerűvé váló acid house zenei irányzatot idézi meg. Az összefüggés elsősorban asszociatív: a stilizált koponya hangsúlyosan „mai” motívumokkal, a mindennapi vizuális kultúra a szó szoros és átvitt értelmében vett „trash” esztétikájával társítva jelenik meg. A Lakner korai időszakát (például a *Menekült*, 1966 [136. kép]) idéző applikációk (műanyag hulladékok, korhadtt fadarab, biciklilánc) ezt a kortárs, „trash” jelleget nyomatékosítják.

Mindemellett a mű más aspektusból is meghatározó. Lakner művészetében – ahogy arra korábban is kitértem – a kezdetektől fontos kérdés az absztrakció és a figuráció viszonya. Esetenként párhuzamosan alkot figurális és absztrakt festményeket, máskor pedig az absztrakt felület elvontságát relativizálják a belekarcolt, ráírt szövegek konkrét referenciái és jelentéstartományai. A *Fejek és koponyák* sorozattal Lakner visszatért a figurához, az emberalakhoz. Jóllehet korábbi műveit is nevezte írás-portréknak, ám azokkal szemben ezeken a festményeken és rajzokon újra fejként, arcként jelentek meg az ábrázolt személyek, mégha az esetek többségében nem is voltak individualizálva. A sorozat párhuzamosan bontakozott ki Lakner absztrakt és szemi-absztrakt alkotásaival, a

¹¹⁵⁶ Ezekről lásd: Thomas Zaunschirm: Írás és fej. Lakner László képeihez, in: *Laszlo Lakner. Köpfe und Schädel II. Fejek és koponyák. Papierarbeiten und Skulpturen...*, Niessen GmbH, art print publishers, Essen, Galerie Frank Schlag & Cie., Düsseldorf, 1999, 14–15.

¹¹⁵⁷ Akár ennek a fej-ábrázolásnak a koponyás variánsaként is tekinthetünk a *Maradvány (Állat koponya)* című 1980-as műre, amelyen a fekete képalap elé Lakner egy talált állatkoponyát lógat. A szürrealistákat idéző mű fenyegető, szinte kísérteties képzeteket kelt.

¹¹⁵⁸ Hirsch 2004, i.m., 21.

két műcsoport az absztrakció és a figuráció koegzisztenciájáról tanúskodik az életműben. Az *Acid House Yorick* (1988) [396. kép] pedig ezen belül is sajátos pozíciót képvisel, ugyanis egy absztrakt struktúrát és egy stilizált figurális kompozíciót vetít egymásra. Ez a műhöz készült 1986-os vázlaton tisztábban jelenik meg, mint a nagyméretű festményen [397. kép]: a fehér alapra Lakner többé-kevésbé egyenletesen eloszló fekete foltokat fest, létrehozva egy repetitív, egyszerre szabályos és szabálytalan – a művész dokumentum-festményeinek festett „kosz-foltjait” is idéző, ornamentális jellegű felületet. A foltok közül hármat a koponya üreges szemeként és orraként értelmez át a struktúrára „rárajzolt” koponya-kontúr, mintegy áthatásba hozva az „alakot” és az „alapot”. A nagyméretű festményen a fekete figurális kontúr a szürke képalapra festett szürke-fehér gesztusaival kerül hasonlóan áthatásba. Az ornamentális alap és a ráíródó figura sajátos játéka olyan kortárs német művészekre volt jellemző ezekben az években, mint Georg Baselitz.¹¹⁵⁹ Az alak és az alap hasonló játéka Lakner 1990-es években festett, absztrakt sorozatain válik dominánssá.

Az *Acid House Yorick* esetén ennél hangsúlyosabb a összefüggésnek tekinthető, hogy a mű Lakner absztrakt (illetve szkripturális) halál-ábrázolásainak figurális változata. A következőkben azt a műcsoportot mutatom be, ahol a halálmotívumoknak a fenti két (figurális és absztrakt) csoportja a legkomplexebb módon kapcsolódik össze.

II.6.2. Celan

Ugyan Lakner nyolcvanas években alkotott művein minden korábbi időszakánál több kulturális, (művészet)történeti, irodalmi idézet jelenik meg, ezek közül mégis kiemelkedik az idézeteknek az a csoportja, amely Paul Celanhoz köthető. Az 1990-es évek közepéig Celan volt Lakner művészetének leggyakrabban visszatérő motívuma és tárgya. A Celan figuráját megidéző, költészetét parafrázáló Lakner-művek az életmű azon alkotásaihoz kapcsolódnak, melyekben a művész szerepet játszik, mintegy azonosítja magát művének tárgyával. Celan (eredeti nevén Paul Antschel) a czernowitzi születésű, német anyanyelvű, zsidó származású költő életútja és művészete több szempontból is fontossá vált Lakner számára. Egyrészt az emigráció, a „száműzetés”, az idegenség tapasztalata, másrészt a huszadik század traumatikus történelmével való

¹¹⁵⁹ A kérdéstről lásd részletesen korábbi tanulmányomat: Fehér Dávid: Az emlékezés mint ornamens. Non/figurációk Georg Baselitz 2017, i.m., 78–113.

szembenezés igénye és vágya miatt is meghatározó példa Celan művészete. Mindemellett Lakner a számára idegen német nyelvhez is – részben – Celanon keresztül közeledett.

Első Celant parafrázáló művét 1971-ben alkotta Budapesten [323. kép]: a *Halálfüga* kezdősorát („Schwarze Milch der Frühe”) tematizáló idézetmű a Wittgenstein-idézethez hasonlóan részekre bontva, több nyelvre lefordítva jelent meg a konceptuális alkotáson, utalva a nyelvhez kötöttségre, a trauma univerzalitására és lefordíthatatlanságára. Lakner konceptuális művén Celan egyik legexpresszívabb költői képét idézte meg, amelyet azonban nem fordított át vizuális képpé, hanem szöveggént őrzött meg, talán a trauma leképezhetetlenségére, ábrázolhatatlanságára is utalva. Sajátos körülmény, hogy az *Isa pur*-hoz hasonlóan, a celani idézethez is New Yorkban tért vissza Lakner, amikor különös erővel élte át az idegenséget, a kulturális és földrajzi távolságokat. A New York-i évét megelőző időszakban kezdte el a Celan-kötetében lévő német verseket magyarra fordítani. „1974 és 1981 között megtanultam németül és megtanultam »Celant olvasni«. Olyan intenzíven foglalkoztam vele, hogy elkezdtem Celan-verseket magyarra fordítani. Amelyiket tudtam. Vagy harminc verset.”¹¹⁶⁰ – emlékezett vissza Lakner. A fordítási próbák, a lapszélre kézzel írt magyar versváltozatok az identifikáció sajátos példái. A művész később több kiadványában, katalógusában is közölt részleteket ezekből a fordításaiából. Többször is visszatér az *Und mit dem Buch aus Tarussa (És könyvvel Tarussából)* című Celan-vers egyik részlete, amely mellett a művész kézírásával felírt magyar fordítás olvasható: „távol a némanemzetek zónájától, beléd: nyelvmérleg, szómérleg, hazamérleg (száműzetés) Exil. Ettől a fától, erdőtől.”¹¹⁶¹ [398. kép]

Az idézet kapcsán ezúttal talán elsősorban nem is a versrészlet celani kontextusa tűnik érdekesnek, hanem az, hogy miképp vonatkoztatja mindezt saját helyzetére Lakner. Celan versében Tarussa egy orosz városra, a traussai könyv pedig egy Oroszországból származó könyvre utal, ám a vers tágabb értelemben számvetés az orosz kultúrával, irodalommal, nyelvvel, illetve Celan „keleti” gyökereivel. Ez utóbbi aspektus lehetett Lakner számára is meghatározó: miképp vethet számot saját „keleti” gyökereivel, kulturális és nyelvi identitásával, illetve a „száműzetés” tapasztalatával. Celan sajátos szöösszetételei – „nyelvmérleg”, „szómérleg”, „hazamérleg” – Lakner a szavak, a képek, a nyelvek és a nemzetek identitásának kérdéseire sokrétűen reflektáló művészetében

¹¹⁶⁰ A művész beszélgetése Beke Lászlóval, in: *Laszlo Lakner. INDEX / Celan-Bilder* 1994, i.m., o.n.

¹¹⁶¹ Vö. *László Lakner*, kat. Galerie Georg Nothelfer 1985, i.m., 36.; *Laszlo Lakner: Celan. Arbeiten aus 25 Jahren*, kat. Galeria S. Aachen, 1996, 22. (itt a most idézett fordítási kísérletet 1984-re datálják.)

újabb kontextusba kerülnek. A szavak, szóösszetételek töredékes feliratokként térnek vissza Lakner festményein és papírmunkáin.

Az „exil” kifejezés például megjelenik a művész egyik cím nélküli 1993-as vegyes technikájú kollázsán (*Cím nélkül [Celan. Exil]*, 1993) [399. kép]: a fehér felületen a fenti fekete foltot egy német újságból kivágott felhőszerűen szétterülő töredék ellenpontoszza, rajta fekete krétával az „exil” felirat olvasható. A felső fekete felületből épp kivehető hurkolódó L-betű azt sugallja, hogy a fekete folt alatt szintén az exil szó állhat. A két mezőt fekete és piros ujjlenyomatszerű foltok kapcsolják össze. A mű mintegy képpé fordítja a Celan-versben olvasható „nyelvmérleg”, „szómérleg”, „hazamérleg”, „exil” kifejezéseket: a kompozíció – Lakner korábbi alkotásait idézve – motívumismétlésre, ellenpontoszásra és megkettőzésre épül, és ezáltal valóban egy mérlegéhez hasonló billenékeny képi egyensúlyhelyzetet teremt, amely az olvasható és az olvashatatlan, az eltörölt és a megmaradt, a nyomtatott és az írott, a vörös és a fekete (utóbbi esetben archetipikus) kettősségeire épül. Az exil és a nem-exil, az emigráció és a visszatérés dilemmája Lakner sorskérdésévé vált, és a kérdés végiggondolásában fontos azonosulási minta volt Paul Celan személye (ebben az összefüggésben is értelmezhető egy másik Lakner által lefordított Celan versrészlet: „A levegőben, ott marad a te gyökered, ott a levegőben”¹¹⁶²). Ehhez a „szerepjátékhoz” kapcsolhatók Lakner azon alkotásai (festményei, papírmunkái és felülfestett könyvobjektjei, például a *Celan*, 1986 [400. kép]), amelyeken Celan aláírása jelenik meg (folytatva a korábbi *Szignatúrák* sorozatot): ezúttal nem fotószerűen követve a költő aláírását, hanem Lakner saját kézírásával átírva, újraírva jelenik meg a név, az azonosulás sajátos motívumaként.

Mindemellett a celani szavak, kifejezések mintegy behálózzák Lakner művészetét, és a legkülönbözőbb kontextusokban térnek vissza. A *Halálfuga* mellett *Die Zahlen* (*A számok*) című vers jelenik meg a leggyakrabban referenciaként Lakner művészetében. Ennek a versnek lefordította Lakner egy részletét: „Az átsodródott koponya, amelynek álhatatlan halántékán egy lidérces kalapács mindezt világtaktusban elénekli, eldübörgi.”¹¹⁶³ – mintegy utalva arra, hogy a művész a Celan-képekkel párhuzamosan alkotott koponya-ábrázolásai, és általában az ekkoriban alkotott „lidérces”, látomásszerű alkotásai is összefüggésbe hozhatók Celan költői világával, komplex motívumrendszerével.

¹¹⁶² Az In der Luft kezdetű Celan-vers részletét Lakner fordításával lásd: *Laszlo Lakner. INDEX / Celan-Bilder* 1994, i.m., o.n.

¹¹⁶³ Közölve: *László Lakner. Papierarbeiten, Objekte & 3 Skulpturen 1976-1990* 1991/92, i.m., 102.

A celani és a lakneri motívumrendszerek összefonódásának a példái a további szám-képek, amelyek szintén *A számok* című versre utalnak: „A számok, egy kötegben / a képek sorsával / és ellen- / sorsával. // A följük boruló / koponya, az / álmotlan halántékon / egy lidércfényű kalapács / énekli mindezt /a világ ütemére.”¹¹⁶⁴ Az enigmatikus versben a számok a „képekkel” „sorsával” és „ellen-sorsával” függenek össze, illetve a „följük boruló koponyával”. Jóllehet a szám értelmezhető adatként, összegként is, Lakner festményein a számok a legkonkrétabb értelemben, mint egymás mellé rendelt számok, számsorok jelennek meg (*Számok [Paul Celan nyomán]*, 1982-1987 [401. kép]; *Számok*, 1989-1991; *Számok*, 1993; *Számok [Paul Celan vers]*, 1995; *Számok*, 1995; *Cím nélkül [Számok] I-II*, 1996-98 [402. kép]; *Számok [Paul Celan vers]*, 1999; *Számok [Paul Celan]*, 1999; *Számok*, 1981; *Számok*, 1982; *Celan [Számok]*, 1988). A művek megidéznek Lakner azon korábbi alkotásait, amelyeken a betűk mellett számjegyek is szerepeltek, továbbá szintén párhuzamba állíthatók (formai szempontból) Jasper Johns azon alkotásaival, amelyeken számok láthatók.¹¹⁶⁵ Ebben az esetben azonban a számok más tartalmakkal telítődnek: utalnak az auschwitzi rabok karjára tetovált számsorokra, a nyilvántartás (lásd Lakner korábbi kartoték-motívumait) lehető legbrutálisabb és embertelenebb formájára. A számok különböző kontextusokban térnek vissza: olykor színes felületekre íródnak [402. kép], máskor fehérrel fehérre, olykor áthúzva, felszámolva, megsemmisülve, máskor a képalapra ragasztott kollázselemekként vagy pasztellesen feloldódó formákként. Megint más esetekben a „Schwarze Milch” idézettel kombinálva, konkretizálva a haláltáborokra, az értelmetlen pusztulásra, kataklizmára vonatkozó asszociációkat, olykor pedig egy fekete foltként megjelenő fejjel (a versben szereplő koponyával?) társítva.

A *Számok (Paul Celan nyomán)* (1982-1987) [401. kép] a művész legnagyobb szabású szám-képei közé tartozik: a festményt Lakner New Yorkban kezdte el festeni (amerikai katonai lepedőre), ám Berlinben fejezte be. A hófehér számjegyek a fekete alapról felvillannak, a képre rakódó homok (szintén Celan-allúzió: *Sand aus den Urnen*)¹¹⁶⁶ mintegy „bekoszolja” a felületet, érzéki nyomstruktúrát alkotva. A homok Celan versében a felejtéssel asszociálódik. Lakner kvázi-archeológiai leletként felmutatott, olykor dokumentumok nyomán festett, történelmi eseményeket megidéz, a

¹¹⁶⁴ Schein Gábor fordítása.

Elérhető: http://www.babelmatrix.org/works/de/Celan_Paul-1920/Die_Zahlen/hu/8583-A_számok (utolsó letöltés: 2018. 04. 28.)

¹¹⁶⁵ Jasper Johns: *Numbers in Color*, 1958-1959, enkauszitika, újságpapír, vászon, 168, 91 × 125,73 cm

¹¹⁶⁶ A referenciához, illetve általában a műhöz lásd még: Brendel János: *Hommage à Celan* 2004, i.m., 74.

traumatikus múltat feltáró, a befogadót kényes kérdésekkel szembesítő alkotásai pedig – kezdve a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1960) című festménnyel [53. kép] – épp a kollektív felejtés ellen küzdenek. A homokkal belepett könyvobjektek, a korábbi felkötözött esztétikák alakváltozatai (például a *Celan / Homokkönyv*, 1991 vagy 1994), szintén nemcsak Jorge Luis Borges *Homokkönyv* című elbeszélésének kontextusában, hanem Celan verseinek összefüggésében is értelmezhetők. A felejtés és az emlékezés, a „sorsok” és az „ellen-sorsok” sajátos kettőségére is vonatkoztathatók, amennyiben emlékeztetnek, mégis olvashatatlanok, hozzáférhetőnek látszanak, ám valójában hozzáférhetetlenek.

II.6.2.1. Schwarze Milch

Ahogy korábban említettem, Lakner Celannal folytatott párbeszédének kiindulópontja a *Halálfüga* kezdősora volt. Ehhez az 1971-ben már tematizált motívumhoz tért vissza Lakner New Yorkban, ám a témához kapcsolódó első monumentális alkotásokat – melyeket *Isa pur* képek párdarabjaiként is értelmezhetünk – már Berlinbe való visszatérése után alkotta meg. Ezek a festmények kétségkívül Lakner németországi periódusának fő művei közé tartoznak [403-405. kép]. „... a nagyméretű képek gondolata New Yorkban született meg, 1981-ben. Ott éreztem meg először a *Halálfüga* »szagát«. Vagyis anyagszerűségét, az indulatot benne. A műtermem egyszerre túl kicsi lett. »Schwarze Milch« – ezeket a szavakat legszívesebben egy falra írtam volna fel akkor, lángszóróval. Különbö a New York-i utcák, a Puerto Rico-i srácok graffitivel mélyebb nyomot hagytak ezeknek a képeimnek az eszközeiben, mint bármely egyéb ott látott művészeti kiállítás.”¹¹⁶⁷ – emlékezett vissza Lakner 1994-ben Beke Lászlóval folytatott beszélgetésében.

Lakner számos kisebb papírmunka és vázlat mellett háromszor festette meg monumentális méretben a *Schwarze Milch* témát: egy kék-szürke-fekete, egy vörös-fekete-fehér és egy barna -fekete-szürke (*Celan [Schwarze Milch]*, 1983-87 [403. kép]; *Celan [Schwarze Milch]*, 1983 [404. kép]; *Celan [Schwarze Milch]*, 1983 [405. kép]). A képeket hasonló technikával alkotta meg, mint az *Isa pur* sorozat darabjait [379-380. kép]: a rendkívül expresszív, több rétegben, ám vékonyan felvitt festékrétegek kavargó-örvénylő felületet képeznek, amelyre ráíródik a spray-vel (olykor ecsettel) felvitt Celan-

¹¹⁶⁷ A művész beszélgetése Beke Lászlóval, in: *Laszlo Lakner. INDEX / Celan-Bilder* 1994, i.m., o.n.

idézet. A színek mindhárom esetben – amint arra a vörös-kép vonatkozásában Theo Buck is felhívta a figyelmet¹¹⁶⁸ – narratív tartalmakat is hordozhatnak: a vörös a felületre száradt vérhez hasonlatos, a barna a föld, a kék pedig az ég színéhez. Roland H. Wiegenstein a kompozíciók egészéről fogalmazott úgy, hogy azok felülete, melyen szétterülnek a betűk, mintha „füsttel és hamuval lenne meghintve”.¹¹⁶⁹ Lakner, ahogy ezt Buck szintén nyomatékosította, nem illusztrációkat alkot, hanem a szöveget magát alkotja újra képként, egyfajta festői írást (Malschrift) kialakítva,¹¹⁷⁰ a verset, a költészetet teszi láthatóvá,¹¹⁷¹ és ennek megfelelően a Celan által alkalmazott szintaxisnak megfelelő képi szintaxist teremt meg.

Mindez a celani oximoron festői újrateremtését jelenti. Lakner a Celan-vers egyik legszuggesztívebb költői képét választja képei tárgyául: a „hajnal fekete teje” a fehér és a fekete színpárból kiindulva a világosság és a sötétség, a kezdet és a vég szembeállítását hordozza magában: a tej mint a kezdet metaforája (összekapcsolódik a hajnallal) feketévé válik (mintha korommal keveredne), nemcsak a halálra, hanem az újrakezdés lehetetlenségére is utalva. Lakner festményei a szürke-vörös-kék-barna színű, kavargóan expresszív képfelületekre írt fekete és fehér írás összefonódására, egymást kioltó és ellenpontoszó képi játékára épülnek.

A vörös festményen [202. kép] a fekete tej fekete feliratának diagonális irányát egy másik diagonális alakzat ellenpontoszza: egy kontúrokkal jelzett fehér csont. A tejből kivont fehér a képen a csont kizárólagos attribútumává válik, a koponya-sorozaton is megjelenő halál-motívumot a vérszerű felülettel asszociálva. A barna festményen [405. kép] a „schwarze Milch” felirat fehér és fekete színnel is megjelenik, mintha a fekete írás a fehér árnyéka lenne, és a fehér felirat füstként lebegne a földszerű (sírhangszerű)¹¹⁷² felület előtt/fölött. A „der Frühe” (hajnal) szó egyedül ezen, a legmélyebb tónusú – az *Isa pur* képekhez vizuálisan a legközelebb álló – képen jelenik meg, talán épp azért, mert a képfelület matt-sötét tónusai ellenpontoszák a hajnalhoz (kivilágosodáshoz, újrakezdéshez) kapcsolódó képzeteket.

¹¹⁶⁸ Buck 1993, i.m., 19–20.

¹¹⁶⁹ Roland H. Wiegenstein: *Erinnerungen – gefangen im Raum, freigelassen in die Fläche*, in: Nothelfer, Georg (Hrsg.): *László Lakner*, kat. Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 1985, 6.

¹¹⁷⁰ Buck 1993, i.m., 13.

¹¹⁷¹ Buck 1993, i.m., 19.

¹¹⁷² Vö. a vers részletével: „schaufeln ein Grab in der Erde”, „ássanak sírgödröt a földbe” (ezen a ponton Kántás Balázs fordítását idézem; *Nyelvrács. Paul Celan válogatott versei* (Kántás Balázs ford.), Ráday Könyvesház, Budapest, 2009, 18–19.)

A három festmény közül a kék-szürke tónusú a legkomplexebb [403. kép], ezen dolgozott a művész a legtovább, 1983-tól egészen 1987-ig. Itt a felirat fekete és a fehér fragmentumai összekeverednek, elválaszthatatlanná válnak egymástól, a fekete betűk olykor árnyékoknak, máskor a fehér negatívjainak tűnnek. A fekete és a fehér képelemek egy szürke gomolygás részeivé válnak, amely valóban füstszerű, ködszerű, hamuszerű, mintha egy monumentális és fenséges tájat látnánk. Az absztrakt expresszionistákat és a német informel művészeit is idéző felület olykor megfolyik, máskor fröccsen, olykor porózusnak tűnik, az elemek folyamatos kavargásnak benyomását kelti. Nemcsak a fekete tejre (a folyadék és a hamu keverékére), illetve a reménytelenül sötétbe burkolózó hajnali tájra, a kéményekből kiáradó füst gomolygására enged asszociálni, hanem a színek kompozíciót dinamizáló, „kimozdító” kék elemek révén az égre és a vízre is, és ezáltal a *Halálfüga* további két Lakner által gyakran idézett szókapcsolatát is megidézik: „Schaufeln ein Grab in den Lüften” („sírt ásni a levegőben”),¹¹⁷³ „Grab in den Wolken” („sírgödör a felhők között”), amelyek mind a „fekete tej” oximoronjához hasonló tömörséggel utalnak az elgázosított, elégetett emberek füstként felszálló maradványaira.

Lakner monumentális festményének tárgya ez a füst, amelyben feloldódik a szöveg (teste). A festmény vékony, mégis testies és sűrű felülete mintha ennek a füstnek a súlyát kísérelné meg képként ábrázolni. Ehhez hasonló füstszerű-koromszerű jelenségként tűnik fel a celani szöveg Lakner számos papírmunkáján is (pl. *Cím nélkül* [Celan. *Schwarze Milch*], 1995).

A három monumentális festmény és az azokhoz kapcsolódó papírmunkák mellett Lakner egy másik sorozaton is feldolgozta a *Halálfügát*. Ennek a sorozatnak az a címe, hogy *Nachschreibungen* (ami talán magyarra *Utánírások*ként fordítható) [406-408. kép]. A számos darabot számláló, többnyire lavírozott tus technikájú, az 1990 körül megkezdett, többnyire 1992-ben alkotott sorozatból egy szűkebb válogatást az aacheni Rimbaud Verlag külön kötetben is megjelentetett Theo Buck tanulmányával.¹¹⁷⁴ Ezeken a műveken is a szöveg feloldódni látszik az absztrakt képalapban,¹¹⁷⁵ mely hatást ezúttal a tus lavírozásával éri el a művész. A sorozat címe a korábban említett lakneri „szerepjátékra” utal: saját kezével leírja – mintegy Celan kezét követve, a költő szerepébe bújva – a *Halálfüga* bizonyos részleteit, töredékeit, szókapcsolatait, mintha egy kéziratot

¹¹⁷³ Lásd pl. Lakner *Celan (Ein Grab in den Lüften)*, 1994 című alkotását, amelyen a festékalapba bekarcolt alakzatok egyszerre nézhetők átsatírozásnak (egy füzetlapon) és füstcsóváknak.

¹¹⁷⁴ Paul Celan: *Todesfuge. László Lakner: Nachschreibungen* 1994, i.m.

¹¹⁷⁵ Hasonló hatás figyelhető meg – megintcsak más technikával megalkotva – a művész 1994-es színes rézkarcain is (Celan, 1994).

rekonstruálna, ám ezúttal nem a celani kézírást imitálva, hanem a szövegrészleteket a saját kézírásával felírva mintegy teljesen sajátjá téve a verset, illetve annak részleteit. A művek ugyanakkor nézhetők roncsolódott kéziratokként is: erre utalnak a „koszfoltok” és a roncsolódások, például az egyik lapon az elégett részek [408. kép], a lyukak és a szakadások. Ehhez hasonló kvázi-artefaktumnak tűnik a művész egy korábbi Celan-parafrázisa is a *Celan* („*Arbeit macht frei*”) (1982) [409. kép], amely egy koszolódott, barna földdel (sárral?) belepett papírszalvéta rajta vörös („*Arbeit macht frei*”) feliratú pecséttel, mintha egy haláltáborból a föld alól került volna elő.

A *Nachschreibungen* sorozat egyes darabjai szintén szimulált régészeti leleteknek tűnnek, ám mindemellett a *Halálfüga* parafrázisainak is tekinthetők. Theo Buck úgy fogalmaz, hogy az „írás-képeket” intenzív „kép-írásként” észleljük, amelynek befogadását Buck, Jean Bollack szavait idézve, „a semmin való áthaladás” tapasztalataként ír le.¹¹⁷⁶ A feketét invenciózusan alkalmazó, és a versnek mindössze egy-egy – rendszerint a normalitásra utaló – szavát vagy szóösszetételét idéző képsorozat egyes darabjain olykor kollázs-elemek is megjelennek, például egy vonatjegy, amely, megintcsak Buck megállapításait idézve, a vers-részlet kontextusában fenyegető konnotációkkal telítődik, hiszen a deportálásokra is vonatkoztathatóvá válik [410. kép].

Más Celan versét parafrázáló papírmunkákon hasonlóképp telítődnek a felületre ragasztott hétköznapi tárgyak önmagukon túlmutató jelentésekkel: például egy másik, vörvörös-fekete színű, örvényszerű kompozíción a beragasztott „gyorsküldemény” („*Schnellsendungen*”) feladásához használt zacskó szintén a deportálásokra enged asszociálni [411. kép]. Lakner műve a banalitás *kísérteties* átértelmezésére épül. Nem ábrázolja a *Halálfügát* – mintegy elismerve, hogy a vers tárgya maga nem is ábrázolható –, hanem magát a vers szövegét mint testszerű, ugyanakkor mégis megfoghatatlan entitást (mint sajátos szubjektumot) teszi művének tárgyává a szó szoros és átvitt értelmében is újraírva (újragondolva) a celani textust.

II.6.2.2. Exkürzus: Kiefer vs. Lakner

Ezúttal csak röviden térek ki Lakner Celan-képeinek egyik legérdekesebb aspektusára: a művek viszonyára Anselm Kiefer Celan-parafrázisaival. Ugyan Celan költészetét számos

¹¹⁷⁶ Theo Buck: *Schwarze Milch, schwarze Wörter, schwarze Farbe*. László Lakners „*Nachschreibungen*” zur „*Todesfuge*” Paul Celans, in: *Paul Celan: Todesfuge. László Lakner: Nachschreibungen* 1994, i.m., o.n.

képzőművész parafrázeálta, mégis Lakner és Kiefer tevékenysége tekinthető ezen a téren a legkiterjedtebbnek, legkövetkezetesebbnek és leginkább meghatározónak. A két művész Celan-motívumairól Theo Buck összehasonlító elemzést írt, továbbá mind Laknerről, mind Kiefterről több elemzés is megjelent a művészetükben megjelenő Celan-motívumokról.¹¹⁷⁷

Kiefer művészetének visszatérő motívumai a német kultúrtörténet és történelem szimbolikus momentumai, eseményei, alakjai és alkotásai, illetve a zsidó misztika, a hermetikus, okkult filozófia. Referenciákkal telített művein az írott idézetek rendszerint fenséges, monumentális, pasztózusan festett tájképekre vetülnek, gyakran a német identitás kérdéseire reflektálva. Ebben a kontextusban jelennek meg a *Halálfüga* motívumai Kiefer életművében. Kétségkívül Kiefer művészetében is rendkívüli jelentőséggel bír a történelem, a traumatikus kollektív múlt tematizálása, a különböző kulturális referenciák új kontextusba helyezése (az ő életművének is rendkívül fontos motívuma a könyv), és mindezen kérdéseken túl Kieftert is foglalkoztatja a festmény képiségének a kérdése, a faktúra. Az impasto érzékisége a kieferi festészetnek rendkívül fontos sajátossága.

A *Halálfügát* idéző művein – amint Theo Buck – kiemeli, Kiefer is a vers egyik kulcsmozzanatát, kulcsmetaforáját választja ki és idézi meg.¹¹⁷⁸ Nem a „fekete tej” oximoronját, hanem az ellenpontozásokra, szembeállításokra épülő Celan-vers másik fontos motívumpárját: az „aranyhajú Margit” („dein goldenes Haar Margarethe”) és a „hamuhajú Szulamit” („dein aschenes Haar Sulamith”) kettősét. A szembeállítás a „fekete tejhez” hasonlóan komplex: a világoshajú német és a sötéthajú zsidó nőalak, az arany és a hamu, az Ó- és az Újszövetség jelentős hagyománnyal bíró szembeállításáról van szó, ami további kulturális referenciákkal is kiegészíthető (például a Faust allúzióval).¹¹⁷⁹ Kiefer művén az aranyhaj a vászonra applikált szalma formájában jelenik meg. A *Margarethe* (1981)¹¹⁸⁰ [412. kép] című Kiefer-festmény égő szalmát ábrázol: a szalma(haj) és a hamu(haj) ennyiben egy és ugyanaz, mintegy meghaladva, felszámolva a közhelyszerű dichotómiát. A leégett táj – Kiefer más Celant parafrázeáló festményein

¹¹⁷⁷ A Laknerre vonatkozó irodalmat korábban idéztem. Kiefer és Celan művészetének kapcsolatáról a legfontosabb összefoglaló: Andrea Lauterwein: *Anselm Kiefer / Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, Thames and Hudson, London, 2007

¹¹⁷⁸ Buck 1993, i.m., 13.

¹¹⁷⁹ A fentieknél Buckra támaszkodtam: Buck 1993, i.m., 15.

¹¹⁸⁰ Anselm Kiefer: *Margarethe*, 1981, olaj, akril, emulzió, szalma, vászon, 280 × 380 cm

is [413. kép] – Harmadik Birodalom jóvátehetetlen pusztítására, bizonyos kulturális tradíciók folytathatatlanságára utal.¹¹⁸¹

Kiefer festményének a logikája ennyiben rokonítható Lakner *Schwarze Milch* című festményeivel, hiszen azok is a dichotómiák meghaladására épülnek, ám lényegi különbség, hogy míg Kiefer esetén a kézzel írt felirat a tájat kiegészítő, értelmező elemnek tekinthető, addig Lakner festményén a szó szoros értelmében nem jelenik meg táj, a mű tárgya és alanya maga a celani szöveg. Míg Kiefer *szöveg szerint* festi meg Celan versét, addig Lakner Celan versét *mint szöveget* festi meg. Eltérő módszerekkel ugyan, de mindketten a celani ellentéteket és az ellentétek meghaladásának lehetőségeit vizsgálják és mutatják fel. A két eltérő ugyanakkor egyaránt legitim és produktív alkotói pozíció értelmezi és kiegészíti egymást. Rendkívül izgalmas lenne, ha egyszer nemcsak reprodukciók formájában, hanem az eredeti műveket összenézve is lehetővé válna a két művész Celan-parafrázisainak „összeolvasása”.

II.6.2.3. Celan-címek

Lakner Celannal folytatott párbeszédének következő állomása volt egy 1993-94-ben alkotott festménysorozat. Az azonos méretű fekete festményeken mindössze egyetlen Celan verscím jelenik meg fehér betűkkel (*Assisi* [415. kép], *Die Zahlen*, *Tenebrae* [414. kép], *Schibboleth*). A nyomtatott nagy betűk fehér felületén olykor vérfoltszerű vörös festéknyomok jelennek meg, mintha átvérzett volna a felület.

A műalkotások címének tematizálása gyakori Lakner művészetében: fotórealista műveire eseteként ráírta/ráfestette az adott kép címét (például az *Önarckép önkioldóvalra*, 1970 [205. kép]), a *Nézők iskolája* című konceptuális sorozat pedig Magritte nyomán tematizálta a *Szavak és képek* viszonyát [278-285. kép]. A fekete *Celan*-sorozat közel áll a felkötözött esztétikákat ábrázoló trompe l’oeil festményekhez is: minden könyv címlapja és rajta a cím olvasható volt, ám maga a szöveg, a „tartalom” láthatatlan maradt. Később, az idézeteket tartalmazó szkripturális festményeken is megjelentek olykor képcímek a kép vagy verscímek az adott mű „tartalmi” elemének megidézése nélkül (*Watteau. Embarquement Cythere*, 1984; *Rimbaud (Bateau ivre)*, 1985 [435. kép]). A kép címével való játék a művész 1990-es években festett időszakában is megjelent (*Claude Monet*, 1993 [470-471. kép]). Lakner a művek olyan „járulékos” elemeit nagyítja fel és

¹¹⁸¹ Vö. Daniel Arasse: *Anselm Kiefer*, Schirmer/Mosel, München, 2007, 145–148.

avatja a képeinek tárgyává, mint az aláírás és a műcím, amelyek egyrészt hangsúlyos részei a műnek (az aláírás eredetiségének, ready-made-ek esetén pedig egyenesen a mű műalkotás mivoltának a záloga, a cím pedig nagyban hozzájárulhat az adott mű beazonosításához és értelmezéséhez), ám mégis „leválnak” az alkotásról magáról.

A fekete *Celan*-sorozat darabjai mintha a művész korábbi dokumentumfestményeihez hasonlóan papírlapokat nagyítanának fel, amelyek tetején ott olvasható a lapon szereplő vers címe, ám a vers szövege maga nem látható, kizárólag a címe és a monokróm képfelület, amely göcsörtös, heges, sivár tájhoz hasonlatos. Lakner a fekete festéket vastagon viszi fel a felületre, hepe-hupás talajt, göröngyöket idéző struktúrát alkotva meg. A festmény ezúttal sem ábrázolja tehát a verset, hanem inkább felmutatja a vers ábrázolhatatlanságát, annak ellenére is, hogy bizonyos esetekben a monokróm fekete képfelület és a vers címe, szövege asszociatív kapcsolatba hozható a festmény felületével: a *Tenebrae* [414. kép] cím például a Laknert a *Rembrandt tanulmányok* (1966) óta foglalkoztató tenebroso festészetre is utal („hol a fény?”), a vers szövege pedig helyenként szinte referenciális kapcsolatba hozható a képfelülettel: a *Tenebrae* ambivalens imaszöveg, amely az Urat kéri arra, hogy imádkozzon a vers alanyáért (alanyaiért), vagyis Istent egy fölötté álló Istenhez irányítja. A kérdésben rejlő önellentmondás végső kétségbeesésre, reményvesztettségre, kiúttalanságra utal, aminek a vers szövegében a szomjúság, a végső kiszáradás az egyik motivikus megfelelője. A repedező sivataghoz is hasonlatos, sűrű fekete felület egy ilyen kiúttalan helyzet metaforájaként is értelmezhető. A tapintásra ingerlő, göcsörtös felület a versben a test közelségére és megérintésére vonatkozó szavakkal asszociálható („közel és megfoghatók” [„nahe und greifbar”]), a képcímet „piszkoló” vörös festéknyomok pedig a „Vér volt, vér” [„Es war Blut, es war”], „Megittuk, uram. A vért és a képet” [„Wir haben getrunken, Herr. Das Blut und das Bild”] mondatokra is utalhat.¹¹⁸²

A többi idézett versnek (*Assisi*, *Schibolleth*, *Die Zahlen*) egyaránt fontos motívuma az éjszaka, a mindent beborító sötétség, amelyhez halálra utaló motívumok társulnak (kövek, koponya). A tömör, testies fekete annak ellenére, hogy asszociálni enged a versekben található, szavakra, kifejezésekre, költői képekre, mégsem bír illusztratív funkcióval, ahogy a *Schwarze Milch* [403-405. kép] festményeken sem jelentek meg illusztratív módon a *Halálfuga* költői képei. Mintha Lakner a holokauszt

¹¹⁸² A verset Schein Gábor fordításában idézem. Vö. Paul Celan: *Tenebrae*, elérhető: http://www.magyarulbabelben.net/works/de/Celan%2C_Paul-1920/Tenebrae/hu/8654-Tenebrae (utolsó letöltés: 2018. 04. 29.)

ábrázolhatóságának – és művészetté tételének – adornói kételyét is konstatálná, számot vetve a képi ábrázolás határaival, lehetőségeivel, úgy döntve, hogy a traumát nem ábrázolja, hanem felmutatja az ábrázolhatóság tagadását, a nem-ábrázolást. Évekkel később Gerhard Richter is hasonlóképp döntött *Birkenau* című festménysorozatán, amikor az eredetileg fotórealista modorban megfestett fényképeket (a Sonderkommando tagjai által készített híres felvételekről van szó¹¹⁸³) felülfestette, sűrű, absztrakt kompozícióvá alakította át, megszüntetve, mégis megőrizve a masszaszerű festékrétegek alatti képeket.¹¹⁸⁴ Lakner annyiban hasonlóan jár el, hogy szavak, verscímek formájában utal a tartalmakra, mentális képeket előhívva, ám magukat a képeket nem alkotja meg, inkább a befogadót invitálja arra, hogy saját mentális képeit vetítse rá a vászonra, ahhoz hasonlóan, mint 1972-ben az *Álom* című filmje esetén.

A *Celan* verscímekeket ábrázoló sorozatnak van egy másik dimenziója is: Lakner nemcsak a költő tragikus sorsát és a holokauszt traumáját idézi meg, hanem több esetben olyan idegenhangzású verscímekeket választ, amelyek szakrális asszociációkat hordoznak (*Assisi*, *Schibolleth*, *Tenebrae*). A műveknek ennyiben kvázi-szakrális dimenziói is lehetnek, akár a szakralitás hozzáférhetetlenségére is utalhatnak, egy Istentől megfosztott világra, vagy legalábbis a képtilalomra, és ennyiben olyan párhuzamok is idézhetők Lakner fekete monokrómjai kapcsán, mint Barnett Newman, Ad Reinhardt és Mark Rothko. Mintha Lakner a *Rothko Chapel* fekete monokrómjainak (1964-67) sajátos variánsát alkotná meg, mintegy felmutatva a nem-ábrázolást mint az ábrázolás egy lehetséges modusát. A képciklushoz Lakner további darabokat is tervezett,¹¹⁸⁵ melyek végül (eddig) nem készültek el.

A domináns fekete szín (mint sajátos nem-szín) Lakner egy másik, korábbi Celan-parafráziséban is megjelent: a *Bones* (1987) [416. kép] című festményen, amelyen a fekete képalapból szinte felvillannak a vastagon felhordott, reliefszerűen kitüremkedő, csonthalmokhoz hasonló fehér festékelületek (a csont motívuma korábban a vörös *Schwarze Milch* képen is megjelent [404. kép]). Lakner visszatér korábbi *Csont*-festményének (1968) [137. kép] tárgyához, ám ezúttal Celan költészetének

¹¹⁸³ Vö. Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, Wilhelm Fink, München, 2007 (Paris, 2003)

¹¹⁸⁴ Benjamin H. D. Buchloh: *Gerhard Richters Birkenau-Bilder*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2016; Helmut Friedel (Hrsg.): *Gerhard Richter: Birkenau*, kat. Museum Frieder Burda, Verlag der Buchhandlung Walther König Köln, 2016 (utóbbiban lásd különösen Georges Didi-Huberman: *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment* című írását, 31–55.)

¹¹⁸⁵ A művész szóbeli közlése. A művész archívumában található munkaanyagok alapján az alábbi darabokból állt volna a teljes sorozat: *Assisi*, *Schibboleth*, *Tenebrae*, *In Mundhöhe*, *Die Zahlen*, *Der Meridian*, *Chassidim*.

kontextusában, mintha a *Szavak estéje* című Celan-verset idézné. „Szavak estje – varázsvesszővel a csöndben! / Egy lépés, még egy / s még egy: a nyomát / nem törli el árnyad! / Az idő hege / felszakad, / vérbe borítja a tájat – / A szóéj vad szelindekei, / a szelindekek / feléd csapáznak / a vadorzó szomj, a vadorzó / éh gyönyörében... // Végso hold mentene még: / hosszú csontot, ezüstöt, / pörét, akár mögötted az út, / dob a falka közé, / de nem menekülsz: / felverted a sugarat, / habzik, közeleg, / és hozza azt a gyümölcsöt, / melybe hajdan beleharaptál.”¹¹⁸⁶ A Lakner által megfestett csontok a kutyafalka közé dobott csonthoz hasonlatosak. Lakner művein gyakran jelennek meg horrorisztikus éjszakai látomások (pl. *Nightmare*, 1982), sokszor E. A. Poe novelláit idézve [436. kép]. A Celan-vers címe mindemellett metaforikus tartalmakat is hordozhat: a „szavak estéje”, a „szóéj” egyrészt az éjszaka feltámadó (goyai) „szörnyek” világára és az öntudatlan, elfojtott tartalmak előtörésére utalhat, ám szintén vonatkozhat egy szavakon túli, szavakkal le nem írható világra, amelyhez Lakner művészetében gyakran kapcsolódik az áthatolhatatlannak tűnő fekete szín.¹¹⁸⁷ Ezzel a problémával asszociálható Celan egy másik szókapcsolata, a „nyelvrács” („Sprachgitter”), amely kifejezi a nyelvbezártság tapasztalatát, a nyelv meghatározottságából való kilépés lehetetlenségét, mindamelllett, hogy a „rács” motívuma Lakner festészetének is egyre fontosabb alakzatává vált az évek során. Lakner fekete képeit rendkívül találóan írja le a *Nyelvrács* című Celan-vers utolsó sora: „mundvoll Schweigen” („teleszájnyi hallgatás”¹¹⁸⁸). Lakner fekete Celan-festményei a csend és hallgatás képei, akárcsak korábban a zárt szájakat ábrázoló festmények (*Száj*, 1969 [142-143. kép]) és hallgatás kényszerére utaló, egyszerre politikai és nyelvfilozófiai kérdéseket érintő, többnyelvű Wittgenstein-idézet (*Citátmű. Ludwig Wittgenstein többnyelvűen*, 1971 [6., 321. kép]).

II.6.2.4. A hely

A fekete Celan-festmények jelezték Lakner eltávolodását az informellel rokon szkripturális festészettől. A kilencvenes években konceptuálisabb szemléletű festői nyelvhez közelített, és egy-egy sorozatán visszatért a fotográfia médiumához is. Ennek

¹¹⁸⁶ A verset Lator László fordításában közlöm, elérhető:

http://www.magyarulbabelben.net/works/de/Celan_Paul-1920/Abend_der_Worte (utolsó letöltés: 2018. 04. 29.)

¹¹⁸⁷ A feketéről és a némaságról Lakner vonatkozásában lásd: Helga Scholl: Über ein Schwarz von Laszlo Lakner, in: „Celan”, kat. Galerie S., 1996, i.m., 8. (magyarul közölve: Helga Scholl: Lakner László egy fekete képéről, in: Beke László szerk.: *Olaj/Vászon*, kat. Műcsarnok, Budapest, 1997, 186–187.)

¹¹⁸⁸ Kántás Balázs fordítását idézem, vö. *Nyelvrács* 2009, i.m., 48.

az egyik fontos példája *A hely* című 1995-ös fotósorozat [417-425. kép], amelyben Lakner a korábbiaktól eltérő módon azonosul a költő figurájával: felkeresi Párizsban Paul Celan öngyilkosságának feltételezett helyszínét, azt a szakaszt, ahol a költő a Pont Mirabeau környékén a Szajnába vetette magát.

A Polaroid-felvételek és analóg fényképek a kontextus ismeretében egy helyszíneléshez hasonlatosak, ám a kontextus ismerete nélkül nyugodt, harmonikus városi tájaknak is tűnhetnek. A folyóparti felvételeket csend, üresség, dermedtség jellemzi: Lakner elhagyatott, üres városrészleteket fényképez le, kizárólag a természetes és épített környezetre koncentrál, olykor kifejezetten apró részletekre: egy farönkre, egy fa gyökérzetére, egy falból kiálló fémkarikára, egy a folyóhoz vezető lépcsősorra. Akár korábban az *Önmodellezések* sorozat esetén, Lakner ezúttal is szerepet játszik, helyzeteket modellez. Megkísérli rekonstruálni Celan útját a Pont Mirabeau-ig, a költő nyomában haladva újrájárja az öngyilkosság helyszínéhez vezető utat. A gesztus összevethető azzal az eljárással, ahogy a *Nachschreibungen* című sorozat darabjain a művész mintegy követte a költő kézmozgását, és „rekonstruálta” a kézíratait.

A felvételek egy részét Lakner radikálisan felnagyítja, festői értékű, táblaképszerű nyomtatokat hozva létre. A képek a művész korábbi fotóalapú műveivel is összevethetők: a kvázi-rekonstrukciónak tekinthető *Holdnaplóval* (1970) [293. kép], a *Piet Mondrian fáját keresve* (1971) [302. kép] című fotósorozattal, illetve azzal a nyomattal, amelyen a művész saját lábát a Milói Vénusz lába mellé rendeli (*Referenciák. A Milói Vénusz lába és az én lábam*, 1971 [301. kép]), vagy „rekonstruálja” Brancusi „a világ keletkezését” ábrázoló szobrának keletkezését (*A kezdet kezdete. Constantin Brancusi „világ keletkezésének” [1924] a keletkezése*, 1971-72 [303. kép]). Ezeket a kvázi-rekonstrukciókat Lakner az 1990-es és 2000-es években folytatta. Nemcsak *A hely* című sorozattal, hanem más művekkel is, például a Ferenczy Károly *Októberjének* helyszínét (*Hommage à Ferenczy Károly*, 1994/2004 [476. kép]), illetve Rembrandt *Danaéját* „rekonstruáló” fényképpárral (*Danae*, 2002 [477. kép]), továbbá Goya, Velázquez és Courbet egy-egy művét parafrázáló alkotással (*Goya / Referenciák*, 1989 [479. kép]; *Beállítás Velázquez nyomán*, 1998 k.; *Courbet/Dresden, Halász/Mexikó / Referenciák*, 1989 [478. kép]), amelyekre a későbbiekben visszatérek. A műveken Lakner kvázi-rekonstrukciókat hoz létre, akárcsak *A hely* című sorozat darabjain.

A fényképek a művész 1974-es berlini fotóival is összevethetők: a fényképeken Lakner rétegeket, struktúrákat fényképezett le, alig észrevehető részleteket, tájfragmentumokat, mintegy kibővítve-kiterjesztve a *Reál-struktúrák* sorozatát. A Celan

öngyilkosságának helyszínét kereső fényképsorozat azonban minden korábbi Lakner fényképnél nagyobb léptékű, festőibb. A képek kompozíciója a hasonló léptékű Lakner-festményekkel vethető össze: többször megjelenik a kettőskép formája, a motívumismétlés és a nagyítás mint képszerző elv. Egy-egy motívum Celan költeményeinek motívumait is idézi (fagyökér, rejtélyes szám- és betűsor¹¹⁸⁹), jóllehet, maga a sorozat a költő hült helyét és hiányát mutatja be.

A Celan-tematikához Lakner egy későbbi időpontban újra visszatért. Ezúttal is korábbi konceptuális eszközkészletéhez nyúlt vissza. Egy (digitális) fotómontázst hozott létre, amely saját találkozását ábrázolta Martin Heideggerrel (*Sétám Martin Heideggerrel Todtnaubergben 1970*, 2004 [426. kép]). Lakner ezúttal Paul Celan és Martin Heidegger 1967. július 25-i találkozására utal. Mivel Heidegger és Celan traumáktól és feszültségektől terhelt todtnaubergi találkozásáról nem maradt fenn felvétel,¹¹⁹⁰ ezért Lakner előképként Martin Heidegger és a *Spiegel* alapítója, Rudolf Augstein 1966. szeptemberi beszélgetéséről készült fényképek egyikét használta fel a montázshoz. A Lakner és Heidegger közötti találkozó 1970-es időpontja, mintegy nyomatékossítja a mű fikatív karakterét. 1970 Celan halálának az éve, az az időszak, amikor Lakner az *Önarckép önkioldóval* – és az *Önmodellezések* számos darabját – alkotta, illetve megismerkedett Celan költészetével. A mű ennyiben nemcsak fikatív emléknek tekinthető, hanem a művész saját múltjára is visszatekint 2004-ben, az *Önmodellezések* sorozat késői darabjának is tekinthető alkotáson.

A montázson Lakner és Heidegger egy perspektivikusan rövidülő ösvényen sétálnak az enyészpont felé. A mű utal a közelmúlt traumáira (a zsidó származású Celan és a Nemzetiszocialista Német Munkáspártba belépő Heidegger közötti feszültségteli ellentétre, a Heideggerrel kapcsolatban felvethető súlyos morális kérdésekre), ám tekinthetünk a műre Lakner „identifikációs” sorozatának kiteljesedéseként is. Mindemellett Lakner és Heidegger dialógusa utalhat a művész a kultúrtörténet klasszikus alakjaival folytatott parttalan párbeszédeire, a teória és a praxis viszonyával kapcsolatban felvethető kérdésekre (Heidegger vonatkozásában gondoljunk az 1974-75 körüli *Felkötözött Heidegger-könyv* című objektjére). A montázs több szempontból is visszatekint Lakner és Celan múltjára, illetve Németország történelmére is, mindamellett,

¹¹⁸⁹ A számokat és betűket Lakner egy párizsi metró megállójában fényképezte le. A betűk a francia alkotmány szövegét idézik. (A művész szóbeli közlése.)

¹¹⁹⁰ A témáról lásd: Axel Gellhaus: *Paul Celan bei Martin Heidegger in Todtnauberg*, Spuren 60, Freiburg im Breisgau, 2004

hogy a művész hosszú Celan-sorozatának összegzéseként, sajátos lezárásaként is tekinthetünk rá.

II.6.2.5. Exkurzus: Radnóti

Lakner Celan-parafrázisaival szorosan összefügg az életmű egy másik műcsoportja, amely Radnóti Miklós tragikus sorsát tematizálja. Ezek a művek tekinthetők az elsősorban a német kultúrtörténet kontextusában értelmezhető Celan-sorozat „magyar” variánsainak. A művek valóban összevethetők a Celant parafrazeáló alkotásokkal, ahogy korábban Brendel János is ebben a kontextusban tárgyalta őket, továbbá Lakner varsói önálló kiállításán is a Celan-sorozat összefüggésrendszerébe helyezve jelentek meg a Radnótit tematizáló művek.¹¹⁹¹

Lakner a *Szignatúrák* sorozat részeként megfestette Radnóti aláírását is (*Radnóti aláírás*, 1976-1996 [427. kép]). Ahogy Celan esetén, Lakner egy-egy Radnóti-vers lefordítását is megkísérelte, ezúttal nem németről magyarra, hanem magyarról németre. Példa erre a *Gyökér* című Radnóti-vershez készült német fordítás piszkozata,¹¹⁹² amely mintha a Celan költészetében is megjelenő gyökér-motívum távoli párhuzama lenne (lásd a korábban idézett részletet: „A levegőben, ott marad a te gyökered, ott a levegőben”). A Radnóti-sorozat fókuszában azonban nem ez a vers van, hanem a *Negyedik ecloga* és a *Razglednicák*.

Lakner az 1980-as években kezdett el egy kisformátumú papírmunkákból álló sorozatot, amely Radnóti Miklós bori noteszát „rekonstruálta” (*Razglednica [Radnóti Miklós utolsó verse nyomán]*, 1984 [430. kép]; *Simulacrum / Radnóti Razglednica*, 1989; *Szimulakrum-mű Radnóti Miklós utolsó verse nyomán*, 1994 [429. kép]; *Razglednica [Radnóti nyomán]*, 2003 [431. kép]; *Razglednica*, 2006). A homokkal, porral belepett papírlapon alig olvasható ki a *Razglednicák* ceruzával felírt sorai. A versek ahhoz hasonlóan szimulálnak roncsolódott kéziratokat, mint a *Nachschreibungen* sorozat darabjai. Lakner ezeket szimulakrumokként is emlegeti Jean Baudrillard-ot is idézve, mintegy utalva arra, hogy művészetében a szimulációnak, vagyis az eredeti és a másolat viszonyát elbizonytalanító képalkotói stratégiáinak képelméleti, filozófiai összefüggései

¹¹⁹¹ Vö. Brendel 2004, i.m., 75.; László Lakner. *Prace konceptualne & W holdzie Celanowi*, Varsó, 2004, i.m.

¹¹⁹² A művész foglalkoztatta az a körülmény, hogy a *Razglednicák*ban egy németnyelvű mondat is megjelenik („Der springt noch auf”), nemcsak a helyzet kiélezettségét, hanem a nyelvek közötti különbségeket is érzékeltetve.

is vannak. Szintén összevethető a *Nachschreibungen* darabjaival az *Erőltetett menet*. Radnóti (1989) [428. kép] című papírmunka, amelyen az alig kiolvasható verscím mintegy eltűnik-feloldódik a földszínű barna-szürke absztrakt felületben. A korai Rembrandt-parafrázisokat és az *Isa pur* képeket idéző mélybarna tónusok ezúttal a bori notesz megtalálásának körülményeire utalnak: arra, hogy a roncsolódott állapotban meglett füzetet a tömegsírból exhumált költő kabátjának zsebében találták meg. Az *Erőltetett menet* című papírmunka – amelynek vers-előképe szintén a bori noteszben maradt fenn – mindemellett mintegy „képszövegként” imitálja is az erőltetett menet irányát, a balról jobbra olvasható, dőlő – menetelő embertömeghez is hasonló – betűket követő befogadói tekintet mintegy a menetelés folyamatát, mozgását és irányát reprodukálja.

A papíralapú művek azonban egy nagyobb, komplex műcsoport részeinek tekinthetők. Lakner 1985-ben és 1986-ban Schaár Erzsébet egykori műtermében alkotva Budapesten visszatért a szobrászathoz (az itt készült művekre egy későbbi alfejezetben fogok kitérni). Ekkor alkotta meg a *Radnóti* (1985-86) [432. kép] című reliefet és a *Radnóti kabátja* (1985-2002) című szobor első változatát [433. kép]. A *Radnóti*, amely 2007 óta a Petőfi Irodalom kertjében áll, egyrészt kapcsolódik a művész korai szobrászi tevékenységéhez, elsősorban a *Négy évszak* (1967-68) [182. kép] című reliefhez, amely hasonlóképpen tárgylenyomatok komplex struktúrájára épült, másrészt viszont a *Festészet számára meghódított lapok* című sorozathoz [366-367. kép] is köthető a mű, amennyiben a relief felülete egy kinyitott könyvet imitál. A lapokat sűrű masszaserű (bronzból kiöntött) anyag borítja, amelybe a művész a *IV. ecloga* feliratot karcolja. Lakner átkötözött, felülfestett, roncsolt-rongált könyvobjektjei értelmezhetők bizonyos kulturális hagyományok folytathatatlanságát konstatáló alkotásokként. Ahhoz hasonlóan utalnak bizonyos hagyományok folytathatatlanságára, ahogy Radnóti – a bukolikus idillel szembenálló tragikumot bemutató – eklogája utalhat a vergiliusi eklogák, tágabban az antikvitásban gyökeredző humanista hagyományok megkérdőjeleződésére.

A *Radnóti kabátja* (1985-2002) [433. kép] szorosabban összefügg a bori notesz lapjait „rekonstruáló” papírmunkákkal, és a művész Celant parafrazeáló alkotásaival. Lakner 1985-ben „rekonstruálta” a költő kabátját, amelyben a bori noteszt megtalálták, majd 2002-ben bronzból is kiöntötte az alkotást. A művész egy Radnótit tematizáló komplexebb installációt is tervezett, ám ez végül nem valósult meg.¹¹⁹³ A megvalósult

¹¹⁹³ A művész szóbeli közlése.

művek azonban önmagukban is installációként mutathatók be, nyomokat, dokumentumokat szimuláló konstellációként, a történelem kényes kérdéseire reflektáló, egy kataklizmaszerű helyzetet modellező műcsoportként.

Lakner Celan- és Radnóti-parafrázisai talán az idézés és azonosulás legkomplexebb eseteinek tekinthetők az életmű 1980 utáni szakaszában, ám csupán kiragadott példának tekinthetők a művész idézeteket újraértelmező műveinek sorában. A következőkben vázlatosan az idézés néhány további példáját mutatom be.

II.6.3. Idézetek

Lakner művészetének az idézés, a referenciák bravúros egymás mellé rendelése a kezdetektől fogva rendkívül fontos sajátossága. A különböző művészet- és kultúrtörténeti analógiák, irodalmi, filozófiai, esetenként tömegkulturális referenciák sűrű szövetként hálózák be Lakner életművét, rendkívül sokrétűen kapcsolódnak össze egymással, egyfajta *musée imaginaire*-t alkotva.

Amint korábban említettem, az 1980-as években talán minden korábbinál is meghatározóbb alkotói eljárássá vált az idézés Lakner életművében. Ahogy korábbi idézet-művei és fakszimileszerű dokumentum-festményei esetén, ebben az időszakban is nehéz bármiféle rendszer szerint összegezni, csoportosítani az idézeteket, és szisztematikus koncepciót feltételezni a művész választásai mögött. Inkább beszélhetünk spontán választásokról, a művészt foglalkoztató szövegekről és idézetekről, amelyeket mintegy beszippant az életmű, amelyben motívumként, materiaként térnek vissza.

Akadnak a megidézett szövegek között akadnak ismeretlenek feljegyzései (*KIRI [Ismeretlen jegyzete]*, 1981 [434. kép]), ám a leggyakoribbak a költészeti referenciák. Az 1980-as években különösen fontossá válik két amerikai költő, Walt Whitman és Ezra Pound. Whitmannek és Poundnak Lakner nemcsak szövegeit idézi (*WW-nek [Walt Whitmannek]*, 1981), hanem a sírkövérol is készít rajzot (*Walt Whitman sírköve*, 1981). Poundnak a szövegei mellett életrajzi momentumai is megjelennek, például egy rajzon az a ketrec, amelyben 1945-ben Pisában fogva tartották a költőt. A Pound-parafrázisok közül a *Cantók (The Cantos)* szekciócímeit ábrázoló sorozat tekinthető a legkiterjedtebbnek (pl. *XXIV Canto - Ezra Pound idézet*, 1989), ugyanakkor rendszeresen felbukkannak Lakner szkripturális alkotásain Poundtól származó szövegfragmentumok (*Étlen [Ezra Pound töredék]*, 1978; *Inschrift [Ezra Pound: „Canned beef of Apollo, ten cans for a boat*

load”], 1981; *Ezra Pound [Sleeping in Circe’s Ingle]*, 1984; *Ezra Pound [Sleeping in Circe’s Ingle]*, 1984; *Fenollosa. Ezra Pound*, 1989-91).

A referenciák között felbukkannak a művész által hosszú ideje idézett költők, például E. A. Poe, akinek *Aranybogár* című novellája nyomán már 1959-ben festett Lakner egy képet (*Aranybogár*, 1959). Az 1980-as években alkotott Poe parafrázisok a leggyakrabban a költő legismertebb versét, *A hollót* (*The Raven*) idézik, átfestve, felülfestve a kinyomtatott szövegkollázst (*E. A. Poe: The Raven*, 1986; *E. A. Poe’s Raven / Übermalung*, 1986). Lakner 1988-ban egy művészkönyvet is kiadott *A hollóról*.¹¹⁹⁴ Poe a többször vizionárius, horrorisztikus képek témájaként tér vissza Lakner művészetében. Ebbe a körbe tartozik az *E. A. Poe* (1983) [436. kép] című olajfestmény, amely az *Isa pur* művekkel mutat rokonságot. Az Armandóval Cy Twomblyval is összevethető szkripturális festményen mintha a borús éjszakai égboltra íródna a romantikus költő neve, mellette vörös színű vérfoltra emlékeztető derengés: a festményt a fenyegetően sötét háttér és a ráírt név közötti asszociatív kapcsolat uralja. Akadnak olyan esetek is, amikor Lakner figurális műveken tért vissza Poe-hoz: példa erre a *Berenice* című horrorisztikus novella inspirációja nyomán festett alkotása (*Berenice*, 2002-2005). A mélykék háttérből épp, hogy felderengő nőalak Lakner korai „vizionárius” alkotásaihoz (például a *Metamorfózishoz*, 1964-67 [123. kép]) köthető, ezeknek a műveknek távoli folytatásaként is értelmezhető.

Az asszociációk idézetek között számos további szerző is akad, például Arthur Rimbaud (*Rimbaud [Bateau ivre]*, 1985 [435. kép]), George Orwell (*Orwell*, 1983), William Shakespeare (*Caliban*, 1985), Allen Ginsberg (*Ginsberg’s Cow / To Ginsberg*, 1981), Antonin Artaud (*Antonin Artaud*, 1987), Friedrich Nietzsche (*Gott ist tot*, 1984), Sigmund Freud (*Ellenvetések S. Freud szexuálteóriájával szemben*, 1985), illetve egy rézkarc-sorozaton John Keats, akinek Lakner több változatban is feldolgozza a sírfeliratát: „Here Lies One Whose Name Was Writ in Water” (*Keats sírja*, 1989; *Keats sírvers*, 1989).

Mindemellett meghatározóak a magyar költészeti idézetek. A korábban említett Radnóti Miklóson túl a korábban említett Berzsenyi Dániel (*Berzsenyi szülőföldje*, 1984 [373. kép]), Ady Endre (*Ady Endre [Gog]*, 1984), Kosztolányi Dezső (*Kosztolányi Dezső: Kerestelek*, 1981), Weöres Sándor (*Weöres*, 1985). A költők sorából ezúttal is kiemelkedik Petőfi Sándor, aki az 1950-es évek óta rendszeresen visszatér a Lakner-

¹¹⁹⁴ László Lakner: *Edgar Allan Poe »The Raven«*, művészkönyv, Rainer Verlag, Berlin, 1988

életműben. Az 1980-as években Lakner többször is felülfestette, a művész kifejezésével, „festészetté avatta” a nemzeti dalt (pl. *Petőfi Sándor: Nemzeti dal [A költeményt elsőként festészetté avatta: Lakner László]*, 1982), 1989-ben pedig művészkönyvben dolgozta fel az *Anyám tyúkjá* című verset, amit egy későbbi fejezetben mutatok be.

Az irodalmi és filozófiai referenciákon túl rendkívül sokrétűek a művészettörténeti idézetek, allúziók és asszociációk. Antoine Watteau (*Watteau. Embarquement Cythere*, 1984) és William Turner (*Landscape Turneresque*, 1981-82) festészetétől Paul Klee-ig (*Mese Paul Klee-nek ajánlva*, 1986 [437. kép]) és Joan Miróig (*Letter to Miro*, 1984 [438. kép]) számos képzőművész jelenik meg idézetként Lakner festményein, gyakran olyan alkotók, akik már a korábbi „dokumentum-képeken” is szerepeltek (gondoljunk a *Paul Klee aláírásai* [1977] [351. kép] és a *Joan Miro telegramja* [1973] [217. kép] című festményekre).

Jóllehet, ezekben az években az absztrakt expresszionizmus és az informel Lakner számára rendkívül fontos referenciává vált, Jackson Pollock mégsem stílári referenciaként, hanem szövegszerű idézetként jelenik meg egy kollázsra felírt mondata révén: „memories arrested in space, human needs and motives” („emlékek megragadva a térben, emberi szükségletek és motívumok”). A mondat, amelyre Roland H. Wiegenstein, aki nemcsak Pollock kontextusában tekint a mondatra mint programszerű kijelentésre, hanem Lakner vonatkozásában is mottóként utal rá.¹¹⁹⁵ És valóban, Lakner mintha a térben, a kép felületén ragadna meg emlékeket – az idézetekkel telített művek az emlékekhez hasonlóan rendelődnek egymás mellé egy rendkívül összetett kultúrtörténeti kollázst alkotva.

Jelentős kérdés, hogy miképp értelmezhetők a szkripturális műveken felbukkanó idézetek, mennyiben beszélhetünk egy-egy szöveg „képi értelmezéséről”, vagy mennyiben inkább egy az emlékezet szabad folyásához hasonló asszociációs sorról. Ehhez hasonló kérdések foglalmazhatók meg más, szövegszerű idézetekkel operáló festők, például Cy Twombly esetén is,¹¹⁹⁶ akinek az irodalmi, filozófiai és művészettörténeti idézetei számos képhermeneutikai interpretáció tárgyai.

Kétségtől kimerítő hermeneutikai értelmezések tárgyai lehetnének Lakner irodalmi idézeteket képpé formáló, a szöveg szintaxisát „képi szintaxissá” alakító

¹¹⁹⁵ Wiegenstein 1985, i.m., 5.

¹¹⁹⁶ Cy Twombly vonatkozásában erre a kérdésre reflektáltam „...hull a homályba a kép”. *Cy Twombly Narcissus-képei és a hermeneuta nárcizmus* című előadásomban (elhangozott: *A művészettörténet útjai*, MOME, Budapest, 10-11 November 2012)

festményei, és bizonyos esetekben valóban lehet is létjogosultsága egy ilyen a képek és a szövegek „szoros olvasására” épülő interpretációnak: különösképp azon referenciák esetén, amelyek számos műalkotáson megjelennek, jelentős műcsoportot alkotnak (Paul Celan, Radnóti Miklós, Petőfi Sándor, Ezra Pound).

Korábban meg is kíséreltem egy nagyobb műcsoportot a szöveges előképekkel összeolvasva bemutatni és interpretálni. Ezúttal azonban inkább arra reflektálok, hogyan rendeli egymás mellé Lakner ezeket a rendkívül különböző referenciákat, és miképp jellemezhetők ezek az alkotások. Ugyan Lakner az 1980-as években egy minden korábbinál expresszívabb és felszabadultabb festői nyelvet alakított ki, amely szorosan kapcsolódik az informel hagyományaihoz, mégis félreértés lenne Laknert (kizárólag) az informel festészet összefüggésrendszerében értelmezni, és ezt épp a komplex kulturtörténeti idézetek jelenléte nyomatékosítja. Lakner éppolyan sok szálon kapcsolódik korábbi konceptuális és fotórealista tevékenységéhez, mint ahány szálon eltér tőle. Lakner egy olyan informel festészetet művelt az 1980-as években, amely az informel érzéki festői nyelvét a művész korábbi konceptuális műveire jellemző szemiotikai és történeti érdeklődéssel párosította. Ha erőteljesebb gesztusokkal is festi meg Lakner az alkotásait, azok struktúrájukat tekintve hasonlítanak a korábbi fotóalapú műveihez, amennyiben felnagyított dokumentumokat idéznek meg. Az informel ösztönössége és a konceptuális művészet intellektualitása egyaránt jellemzi Lakner alkotásait ebben az időszakban, jóllehet, az ösztönös, expresszív, informel karakter vált szembetűnővé az alkotásokon. A képeken megjelenő idézetek, szövegek, betűk, számok, és az azok kapcsán megfogalmazható teoretikus kérdések és történeti-történelmi dilemmák viszont a festményeket és grafikákat Lakner korábbi korszakaihoz kötik.

II.6.4. Újrafestett avantgárd (Rodcsenko, Tatlin, Schwitters, Duchamp)

Amint ennek a dolgozatnak a bevezetőjében, majd több fejezetben is utaltam rá, Lakner művészetének egyik legfontosabb kérdése a történeti avantgárdhoz és a klasszikus művészeti hagyományokhoz fűződő viszony. Az életművön idézetként végigvonulnak a történeti avantgárd kulcsfigurái. Lakner megidézi az avantgárdot, illetve a kísérletező attitűdje okán erősen kötődik is az avantgárdhoz, ám igen gyakran az avantgárdra jellemző anti-festészeti eljárásokat is visszavezeti a festészet területére, folyton új kontextusba helyezve, átértelmezve az avantgárd alkotóit, sajátosan játszva az „avantgarde” és az „arrièregarde” kettősségével, vagyis egyszerre kísérli meg a művészet

hagyományos fogalmát tágítani, határait feszegetni és kapcsolódni a klasszikus művészeti hagyományokhoz, megmaradni a művészet hagyományos kategóriarendszerében.

Lakner 1980-as években alkotott művein a történeti avantgárd emblemikus alakjai közül a leghangsúlyosabban Alekszandr Rodcsenko, Vlagyimir Tatlin, Kurt Schwitters és Marcel Duchamp alkotásait idézi meg és helyezi új kontextusba. A művészek többsége már a művész korábbi periódusaiban is megjelent referenciaként.

Talán Rodcsenko tekinthető kivételnek. Lakner az első Rodcsenko-parafráziáisait New Yorkban festi (*Cím nélkül [Rodcsenko] 1-2.*, 1981 [439-440. kép]). Az azonos című alkotásokból álló képpár kompozíciója egymásra halmozott pálcikaszerű formákból, vonalakból épül fel. A motívumok Rodcsenko 1918-ban megkezdett, „lineáris konstrukcióit” idézi meg (pl. *Konstrukció no. 92 [zöldön]*, 1919 [442. kép]; *Konstrukció no. 90 [fehéren]*, 1919 [441. kép]).¹¹⁹⁷ A vonalakból felépülő formarendszerek térvizonyokat képeznek le, a művész szándékai szerint a festészet, a szobrászat és az építészet szintézisét megalkotva. Ezt az eljárást a *linearizmus*nak nevezte.¹¹⁹⁸ Ebben az időszakban számos művész írt esszét a vonalról mint alapvető képépítő elemről Vaszilij Kandinszkijtől Paul Klee-ig, ám Rodcsenko abban a tekintetben eltért tőlük, hogy ő a vonalra nem pusztán mint kezdetre, hanem mint végre is hivatkozott. 1919. augusztus 21-én kelt bejegyzésében a munkanaplójában úgy fogalmazott, hogy „A feketében meghalt a szín, és most már nem játszik szerepet. Hadd haljon meg az ecsetvonás is...”.¹¹⁹⁹ 1921-ben írt, *A vonal* című elméleti szövegében pedig azt írta, hogy „Mind a festészetnek, mind pedig általában valamennyi konstrukciónak a vonal első és utolsó tényezője. A vonal az előrehaladás, a mozgás, az összeütközés útja, határ, kapocs, metszet stb. A vonal tehát mindent legyőzött, és megsemmisítette a festészet utolsó bástyáit is: a színt, a tónust, a faktúrát és a síkot.”.¹²⁰⁰ Rodcsenko a szövegében a vonalakból felépülő (utópisztikus) konstrukcióra a hagyományos értelemben vett stílus és festészet végeként hivatkozik. Ehhez hasonlóan utalt Rodcsenko 1921-ben festett *Tiszta piros szín, tiszta kék szín, tiszta sárga szín* című monokróm képtábláira a „festészet halálának” a vonatkozásában.

¹¹⁹⁷ Alekszandr Rodcsenko: *Konstrukció no. 92 [zöldön]*, 1919, olaj, vászon, 73 × 46 cm; Alekszandr Rodcsenko: *Konstrukció no. 90 [fehéren]*, 1919, olaj, vászon, 68 × 45 cm

¹¹⁹⁸ A „linearizmus” fogalmához és kérdéséhez lásd: German Karginov: *Rodcsenko*, Corvina, Budapest, 1975, 59.; lásd még: Magdalena Dabrowski: Aleksandr Rodchenko: Innovation and Experiment, in: *Aleksandr Rodchenko*, Magdalena Dabrowski – Leah Dickerman – Peter Galassi eds., kat. The Museum of Modern Art, New York, 1998, 34–37. (19–49.)

¹¹⁹⁹ Idézi: German Karginov: *Rodcsenko* 1975, i.m., 1975, 60.

¹²⁰⁰ Alekszandr Rodcsenko: *A vonal* (1921), idézi: German Karginov: *Rodcsenko* 1975, i.m., 61–62. (A teljes szöveg: Aleksandr Rodchenko: The Line, in: Aleksandr Rodchenko: *Experiments for the Future. Diaries, Essays, Letters, and other Writings*, Alexander N. Lavrentiev ed., The Museum of Modern Art, New York, 2005, 111–115.)

Rodcsenko a festészet, a képalkotás „tisztá” alapelemeit (vonal, szín) mutatja fel, és ezáltal annak határ és végpontjait kutatja.

Lakner megidézi Rodcsenko a festészet végét jelölő, „utópisztikus” vonalstruktúráit egy „utópiák utáni” korszakban. Festményén a pálcikaszerű motívumok nem az „ecsetvonás halálára” utalnak, hanem inkább inkább szabad és expresszív gesztusokként olvashatók. Lakner Rodcsenkó festészet utáni, „linearista” konstrukcióit integrálja saját expresszív festői nyelvébe, sajátosan érzéki festői minőségeket teremtve.

Laknert a vonal és a sík – Rodcsenko által tematizált – viszonya foglalkoztatja, az építészet és a festészet, a festészet és a (vonal)rajz viszonyát vizsgálja. Mintegy dekonstruálja Rodcsenko kompozícióit. Míg Rodcsenko rajzai egy utópisztikus architektúra kontúrjaira utalnak, addig Lakner lebontja ezeket a szilárd, kristályszerű struktúrákat, és szabad, lebegő, olykor szinte kaotikus térkompozícióvá alakítja át őket. A festői minőségekkel is játszik: a szilárd vonalakkól oldott festői gesztusokat teremt. A kompozíciókat dinamizálják az üresen hagyott felületek, és az expresszíven felhordott fehér foltok fakturális minőségei. (A befejezetlenség és a befejezettség, az üres és a telített felületek kettősége Lakner – amint erre korábban a *Hírek* (1964) [73. kép] és más korai alkotások kapcsán is utaltam – a korai alkotásian is hasonló módon jelent meg.)

A vonalrajz és a festőiség viszonya Lakner művészetében visszatérő kérdés. Később Lakner az impasto felületbe imaginárius vonalrajzot karcol – elhajló, görbülő vonalakat, geometrikus alapformákat és krisályszerű struktúrákat. Későbbi Rodcsenko parafrázisain is az érdes-rücskös, expresszív festékfelület és a jelzésszerűen belekarcolt geometrikus formák viszonyát vizsgálta (*Hommage à Rodcsenko*, 1991; *Rodcsenko*, 2012). A „festészet nyelvén” hozzászólva a „festészet vége” diskurzusokhoz, megidézve a festészet folytathatóságával szembeni szkepszist, mégse hagyva fel a festészettel.

A *Rodcsenko*-parafrázisok mint vonalszerkezetekből építkező konstrukciók a Lakner Leonardo-parafrázisával is párhuzamba állíthatók, ám a művész azon korábbi alkotásaihoz és köthetők, amelyek a kelet-európai gyökerű konstruktivista hagyományokra reflektálnak (gondoljunk a korábban bemutatott *Reál-struktúrák* sorozatra), ám a geometrikus struktúrák szigorát oldják, gyakran realista módon jelenítenek meg geometrikus struktúrákat (pl. *A forradalom emlékműve [Barikád]*, 1970 [225. kép]), a geometrikus absztrakció és a konceptuális indíttatású (fotó)realizmus viszonyát tematizálva.

Amikor Lakner az 1980-as évek elején parafrázeálta Rodcsenko „lineáris” struktúráit, és oldott ecsetnyomként ábrázolta a szikár vonalstruktúrákat, akkor festészet

időszerűségére és helyzetére, a festészet és a nem-festészet kapcsolatára kérdezett rá egy olyan időszakban, amikor jelentős diskurzusok bontakoztak ki az „új festészet” körül.

Mindezen túl Rodcsenko megidézésével Lakner a konstruktivizmust mint jellemzően baloldali és forradalmi irányzatra is utal, a művek ennyiben a művész azon korábbi alkotásaival is összefüggésbe hozhatók, amelyek a baloldaliság és forradalmiság kérdésére reflektáltak (*Forradalmár csoport*, 1970 [210. kép]; *Én, egy közülük*, 1970 [258. kép]; *Das Kapital*, 1974; *Emlék 3. [Internacionálé]*, 1975 [315. kép]). Ebbe a kontextusba illeszthetők Lakner Vlagyimir Tatlint parafrázáló alkotásai is.

A *Tatlin*-sorozat visszavezethető az 1970-es évekig. A cirill betűkből formált, Tatlin-emlékmű tervéig (*Tatlin emlékmű [szoborterv]*, 1976) és a Tatlin nevének betűit különböző felületekre (újságpapírra, kartonlapra, papírlapra, vászonra) nyomtató, a hetvenes években megkezdett, ám a nyolcvanas-kilencvenes években is folytatott linómetszet sorozatát, amely sokszorosító grafikai eljárással készült, ám – a betűk eltérő elhelyezkedése és a hordozó médiumok különbségei miatt – minden darabja egyedi. A Tatlin-parafrázisok külön csoportják alkotják azok a művek, amelyek a *kontrarelief*eket idézik (*Cím nélkül [Homage à Tatlin]*, 1981; *Relief*, 1981 [443. kép]; *Kontrarelief [Homage à Tatlin]*, 1986). Ez a New Yorkban megkezdett sorozat a könyvművek új csoportják alkotják. Lakner a könyvekből (illetve a könyvek darabjaiból) és különféle anyagokból Tatlin kontrareliefjeihez hasonló konstrukciókat („assemblage”-okat¹²⁰¹) alkot, melyek a konstruktivista és szuprematista festészet motívumait – például a Malevics művein gyakran felbukkanó egyenlőszárú kereszt-motívumot – is megidézik. A Tatlint idéző könyvreliefek kontextusába helyezhető a *Könyv-kalasnyikov* (1992) című alkotás is [444. kép], amely Lakner korábbi könyvbaltáit gondolja tovább: ezúttal nem törzsi tárggyá, kezdetleges fegyverré válnak a könyvek (illetve fragmentumaik), hanem kalasnyikovvá, az a konstruktivizmus utópiáját antiutópiává alakító monumentummá, amely a művész háborúval kapcsolatos emlékeit is megidézi asszociációként, ugyanakkor a „tudás mint fegyver”, a „könyv mint fegyver” metaforájára is utal.

A konstruktivizmus mellett Lakner a leggyakrabban a dadaizmust idézi alkotásain, elsősorban Kurt Schwitterst és Marcel Duchampot. Schwitters kollázsai Lakner betű-képeinek legfontosabb előképei közé tartoznak. A német művész a hetvenes évektől fogva fontos referencia Lakner életművében (*Schwitters képeslapok*, 1973-74; *Kurt Schwitters* [aláírás], 1973). Leggyakrabban Schwitters hang- és zajkölteményei

¹²⁰¹ Lakner maga utalt „assemblage”-ként az egyik ilyen kompozícióra (*Assemblage*, New York, 1982)

térnek vissza idézetként, azokon belül is a tüsszentés hangjait imitáló *Die Wut des Niesens* című vers (*Schwitters-idézet*, 1976 [363. kép]). A kép (látvány), szó (jelentés) és a hang viszonyát Lakner a már a *Protesztversen* (*Protesztvers [TUKTUK] [Nyelvgyakorlat reggelre]*, 1970-71 [311. kép]) is tematizálta. Ez a szemiotikai és képelméleti kérdés fontos eleme a Schwitterst idéző alkotásoknak is (a kép, a jel, a hang és az asszociációk kapcsolatára, illetve az absztrakt költészet lehetőségeire ráadásul maga Schwitters is reflektált írásaiban¹²⁰²), ám ezúttal még hangsúlyosabbá válik a humoros-játékos karakter. Ahogy a korai konceptuális alkotáson megjelenő hangsornak fontos tulajdonsága volt a „megakadályozhatatlanság”, úgy a tüsszentés hangjait imitáló alkotásoknak is, ám ezúttal a megakadályozhatatlansághoz kötődő politikai konnotációk nélkül.

Lakner a Schwitters-verset parafrázisáló betűkompozíciókról készült nyomtatottakat több alkotásán is felhasználta. A Bonner Sommer keretében 1976-ban egy akciót szervezett (*Hommage à Kurt Schwitters à la Jiří Kolář*, 1976), amelyen a versről készült nyomtatottakat sokszorosította, majd papírszeletekre vágta, a jelenlévőket pedig arra buzdította, hogy mindenki állítsa össze a töredékekből a maga kollázsát. Lakner megszünteti, ám meg is őrzi, tönkreteszi, ugyanakkor fetisizálja is Schwitters versét (amelynek betűiből ugyanebben az időszakban számos kollázst is készített). Ugyanazt teszi vele, mint megkötozött, iratmegsemmisítőbe gyömöszölt, olykor pisztollyal átlőtt könyvobjektjeivel. Mindez messzire vezet, a médiummal kapcsolatos McLuhan-i dilemmákhoz, illetve az írott szöveg sorsához és a „magas” művészet szerepének/helyzetének kérdésessé válásához.

Később, egy következő sorozatán talán épp a bonni akcióból hátramaradt, érintetlen nyomtatottat „hasznosította újra” (*Tüsszentés. Kurt Schwitters nyomán*, 1980 [445-447. kép]).¹²⁰³ Élénkszínű spray-vel felülfestette, felülfújta, színelhővel, festékörvénnyel borította be Schwitters betűit. A papírra fröccsenő festék talán a tüsszentés gesztusának spontaneitását is megidézi, a „beszennyezett” felület egyfajta tüsszentés-imitációként is felfogható. Ugyanakkor, Lakner egy másik műcímét idézve, a

¹²⁰² „A költemény anyaga eredetileg nem a szó, hanem a betű. A szó: 1. Betűk kompozíciója 2. Hangzás 3. Megjelölés (jelentés) 4. Képzetek asszociációinak hordozója” Vö. Kurt Schwitters: Következő költészet (1924), in: *Dadaizmus antológia*, Beke László szerk., Balassi Kiadó, Budapest, 1998, 192. (192–193.)

¹²⁰³ A „tüsszentés” motívuma talán asszociatív kapcsolatba hozható Lakner *Why not sneeze Rrose Sélavy II. (Hommage à Marcel Duchamp)* (1969, későbbi változatok: 1972, 1987 k., 1999 k.) című Duchamp-parafrázisaival is.

nyomatok „a festészet számára meghódított lapokká” válnak, amelyek az autonóm, megismételhetetlen festői gesztust konzerválják.

Az 1980-as években Lakner Schwitterst idéző érzékeny-festői betűkollázsok egész sorát alkotta meg, később pedig ezt a *Schwitters*-sorozatot folytatták a *Cover painting* című alkotások. A gyakran borítékokra, könyvlapokra helyezett betűkollázsok a schwittersi kollázsok játékos-poétikus újraértelmezései, egyúttal Lakner nagyléptékű betű-festményeinek is fontos párhuzamai az életművön belül.

A történeti avantgárd művészei közül azonban mégsem Schwitters, hanem Marcel Duchamp művészete vonul végig a legkövetkezetesebben Lakner életművén idézetként. A korábbiakban részletesen írtam a Duchamp-ot újraértelmező Lakner-művekről. Az 1980-as és 1990-es években Lakner folytatta az 1978-79-ben megkezdett Duchamp-sorozatot [1. kép]. A fehér és szürke felületeket egyre expresszívabb és olykor egyre élénkebb színű (barna, okker, kék, vörös) kompozíciók, amelyen – a korábbi sorozat darabjaihoz hasonlóan – Marcel Duchamp jegyzetei íródnak rá a képalapra a festészet és a nem-festészet viszonyát tematizálva.

A Duchamp-ot idéző művek sorában különlegesnek tekinthető a *Pöttyös* (1990) [448. kép] című festmény. A színes-játékos képet kevesen asszociálnák Marcel Duchamp-mal, Lakner mégis ezt teszi. A berlini Collegium Hungaricumban rendezett 2006-os kiállításának katalógusában¹²⁰⁴ Lakner a kép egyik inspirációs forrásaként publikálta Duchamp – a *Nagy üveg*hez készült – *Dugattyú-terveit* (1914) [449. kép].¹²⁰⁵ Duchamp a nyitott ablak elé helyez egy gézdarabot. Az ellenfényben kirajzolódik a géz hálószerű felülete és láthatóvá válnak a háló csomópontjainak monotonon ismétlődő pöttyei. Az ablakból beáramló szellő esetlegesen formálja-alakítja a géz-háló felületét. Ablak és rászter: táblakép és perspektíva. Ilyesmik asszociálhatók Duchamp fényképsorozatával és az azokat megidéző Lakner-művel. A szabálytalanul mozgó szabályos háló kapcsán szintén rákérdezhetünk a véletlen és a kiszámítható viszonyára is. Arra a dilemmára, amit Lakner több – korábban idézett – műve kapcsán is megfogalmazott Mallarmét parafrázálva: a *Kockadobás soha nem törli el a Véletlent*.

A tudatos és az öntudatlan, a megismételhető és a megismételhetetlen, a kiszámítható és a véletlen viszonya Lakner művének fontos témájává válik. A *Pöttyös* című festményen kontrollálatlanul csorog le a színes festék. A színekompozíció tudatos, a

¹²⁰⁴ László Lakner „real” 2006, i.m., 78.

¹²⁰⁵ Marcel Duchamp: *Draft Piston (Piston de courant d'air)*, 1914, zselatinos ezüstnagytípus, 59,5 × 49,8 cm, Philadelphia Museum of Art

színek folyása-mozgása viszont esetleges. A színes képalapra szabályosan ismétlődő fehér pöttyök íródnak, melyek afféle fehér lyukként tátognak a képfelületen. Georg Baselitz egy-egy újabb festményén látni hasonló fehér lyukakat.¹²⁰⁶ Azok a földön kiterített vásznon lévő festékesdobozok nyomai, s ekként a képalkotás folyamatára utalnak. Lakner Duchamp-ot idéző pöttyei ezzel szemben mintha egy megragadhatatlan közöttben, egy számunkra láthatatlan infra-vékony sávban lebegnének, a kiszámított és az esetleges, a megismételhető és a megismételhetetlen kettősségére utalva.

A körmotívumok felfoghatók felnagyított raszterpontokként, visszautalva Lakner korai „kézzel festett pop-műveire” (*Danae I.*, 1967 [108., 110. kép]), mindemellett előlegezve a művész későbbi absztrakt műveit, amelyek a geometriát a lírai absztrakcióval társítják (*Pöttyös*, 1995; *Cím nélkül [Négy kör]*, 1996; *Cím nélkül [Körök]*, 1996), illetve az absztrakt kompozíciókat fotografikus képekkel hozzák referenciál vagy asszociatív kapcsolatba (*A Palazzo Vecchio kapuja I.*, 1994-2000 [474. kép]; *A Palazzo Vecchio kapuja II.*, 2000).

II.6.5. Szekvenciák / sorozatok / keresztmetszetek (Zodiac, Jelek, Alíráások, könyvobjektek, monokrómok)

Az 1980-as években Lakner alkotói módszere megváltozott. Ugyan továbbra is sorozatokat alkot, ahogy az 1960-as és 1970-es években, ám minden korábbinál hangsúlyosabbá vált a tevékenységében az egymástól – stiláris, mediális, formai és motivikus szempontból is – radikálisan eltérő műsorozatok párhuzamossága. Párhuzamosan bontakoztak ki az életműben a *Recitációk*, a *Fejek és koponyák*, a *Celan-* és *Radnóti*-parafrázisok, a különböző szkripturális alkotások, a történeti avantgárdot újragondoló művek, és a különböző grafikai sorozatok.

Ez az időszak tekinthető a művész legtermékenyebb periódusának, ezekben az években (1980 és 1995 között) alkotja számszerűen a legtöbb alkotást, ám a művek darabszámának számszerű növekedése a művész alkotói módszerének megváltozásával is összefüggésbe hozható. Számtalan olyan sorozatot alkot Lakner ebben az időszakban, melynek darabjai lényegében ugyanazoknak a motívumoknak különböző módon elrendezett variánsai, vannak esetek, hogy egy-egy mű között olyan csekély a különbség, hogy szinte megkülönböztethetetlenek egymástól az ugyanahhoz a sorozathoz tartozó

¹²⁰⁶ Pl. Georg Baselitz: *Juri*, 2001, olaj, vászon, 200 × 140 cm; Georg Baselitz: *Vor dem Tanz*, 2001, olaj, vászon, átmérő: 200 cm

alkotások. A felszínes szemlélő számára önismétlésnek tűnő eljárás összefüggésbe hozható a művész egészen az 1960-as évekig visszavezethető alkotói módszerével: miszerint elbizonytalanítja az egyedi és a sokszorosított viszonyát.¹²⁰⁷ A sorozatok felfoghatók egyetlen mű különböző alakváltozataként (multiplikációjaként) – mint a korai *Kis rózsák* (1969) [140. kép] – esetén: egyediek, hiszen nem létezik belőlük több példány, ugyanakkor sokszorosítottak, hiszen Lakner manuálisan számtalanszor megismétel egy-egy motívumot, kézmozdulatot.

Ebből a szempontból emblematikusnak tekinthető az, ahogyan a művész az aláírást mint olyant tematizálja: nem létezik két tökéletesen egyforma aláírás, mégis minden aláírás (mint az individuumot identifikáló nyom és jel) az apró eltérések ellenére is azonosnak tekinthető. Az azonosságok és különbségek, elcsúszások és ismétlődések játéka határozza meg Lakner sorozatait is. Laker bizonyos motívumokat, konstellációkat aláírászerűen, kézjegyszerűen ismét, variál, alakít, tökéletesen egyedi, mégis sokszorosított alkotásokat létrehozva.

Ennek a játéknak fontos példái az aláírás-képek, amelyeket tovább folytat oldottabb, expreszívebb formában. Ezek közül kiemelkednek a Steven Hawking aláírását ábrázoló alkotások (*Hawking*, 1992 [450. kép]; *Hawking*, 1993). „A tévében mutatták Stephen Hawkingot, éppen ötven éves volt, a készülékén keresztül beszélt a toloszékben, majd megjelent a képernyőn az utolsó aláírása. Rendkívül inspirált, hogy valakinek, aki még él, lehet egy utolsó aláírása... Elég sokáig tartották a képernyőn az írást, megpróbáltam megjegyezni, előkerestem papírokat, nekiestem, és elkezdtem felírni emlékezetből, nem pontosan.”¹²⁰⁸ – emlékezett vissza a művész, aki már az 1980-as években is utalt egy művén Hawking a fekete lyukakkal kapcsolatos elméleteire (*Hawking*, 1982). A Hawking utolsó aláírását ábrázoló festmények a megismételhetőség és a megismételhetetlenség kérdésére, az írásra, mint hátramaradt jelre utalnak.

Lakner az 1980-as és 1990-es években korábbi műcsoportjait „egészíti ki”, illetve új sorozatokba is belekezd. Ezek utóbbiak közé tartozik a New Yorkban megkezdett *Zodiac* című, papírmunkákból álló sorozat, amely a *Leonardo*-képek folytatásának is tekinthető: a számításokat bemutató ábrák, jegyzetek, a számok és a betűk a művész asztrológiai érdeklődését is tükrözik. Részben ezt a sorozatot is folytatja a *Jelek* sorozata. A képeken ismeretlen, szövegszerűen leolvashatatlan achetipikus formákat rendel

¹²⁰⁷ Beszélgetés Lakner Lászlóval 2013-2014.

¹²⁰⁸ A művész a Sipos András *Vigasztaló* (2006) című portréfilmjében elhangzott nyilatkozatának szerkesztett leírata.

egymás mellé a művész (nyilakat, örvényszerű csigavonalakat, számokat, betűket, matematikai jeleket), amelyek vizuális költeményeknek is tekinthetők. Rendkívül kiterjedt sorozatot alkotnak a borítékok felületére festett művek, esetenként kollázsok (sok közülük a *Cover poem* és a *Cover painting* címet viseli), gyakran térnek vissza a műveken – szinte aláírásszerűen ismételt – szavak, szövegtöredékek (pl. „survive”). A kilencvenes években Lakner hasonlóan kiterjedt sorozatokba kezd (*Lettre imaginaire*, *Splitterbilder*, „dobozképek”), amelyekre a következőkben visszatérek.

Az egymástól sokszor jelentősen eltérő sorozatokat Lakner párhuzamosan alkotja, folyamatosan bővíti, kiegészíti őket, az életmű 1980 óta eltelt több mint két és fél évtizedét behálózzák ezek az alkotások, halózatszerűen kapcsolódnak össze egymással. Vannak olyan műcsoportok is, amelyek nemcsak az elmúlt évtizedeket, hanem az életmű egészét „átjárják”, meghatározzák. Ilyenek az átfestett könyvek (illetve általában a könyvobjektok): Lakner az 1980-as, 1990-es, majd a 2000-es és 2010-es években is folytatja a *Festészet számára meghódított lapok* sorozatát: a könyvlapok felületére felhordott festék egyre pasztózusabbá válik, a könyvlapokon megjelenő (írás)jelek pedig gyakran összefüggésbe hozhatók a művész idézet-képeivel és különböző festménysorozataival (különösen gyakran térnek vissza a *Lettre imaginaire* festmények motívumai a könyvlapok sűrű, érzéki festékfelületébe karcolva).

Ennél is jelentősebb időintervallumot fognak át a művész monokróm (vagy monokrómiába hajló), illetve grisaille-szerű alkotásai. Laknert legkésőbb a *Manufaktúrális nyomda* (1960) [34. kép] című alkotásától fogva foglalkoztatja a színpaletta leszűkítésének lehetőségei, ami a Rembrandt-parafrázisokat, majd a szürke vagy szépia tónusú fotórealista alkotásait is jellemzi. Az első teljesen monokróm képsorozatai közé tartozik az 1978-79-es *Duchamp*-sorozat: a későbbiekben Lakner számos fehéren fehér kompozíciót alkot (pl. *Hommage à Fontana*, 1996-2001; *Cím nélkül*, 1996), kettősképein pedig különböző monokróm kompozíciókat rendel egymás mellé (pl. *Celan [Ein Grab in den Lüften]*, 1994), rendkívül sok olyan monokróm festményt alkot, amelyen a felület egyneműségét kizárólag a képfelület fakturális különbségei és a belekarcolt (írás)jelek relativizálják (pl. *Rianás*, 1999-2001). Lakner monokrómiája, amelyet nemcsak Rembrandt, hanem még inkább Yves Klein (*Yves Klein emlékére*, 1996) és Lucio Fontana inspirált (*Hommage à Fontana*, 1996) [451. kép], a festészet alapvető eszközeit, alapelemeit vizsgálják, az anyaggal való permanens kísérletezés példái, és ennyiben rokoníthatók a monokróm festészet kortárs tendenciáival.

A fenti műcsoportok felvillantásával mindössze azt próbáltam érzékeltetni, hogy Lakner életművének 1980 utáni szakaszai nem írhatók meg lineáris történetként, inkább egymással összefüggő, összefonódó műcsoportok (keresztreferenciák) sűrű szövedékének tekinthető. Talán több véletlennél, hogy az 1990-es évek elejétől a művész egyik legfőbb motívumává a raszter és a háló(zat) válik. A hálózat egy-egy szálának az áttekintése, a különböző „szekvenciák” különválasztása segíthet eligazodni a rendkívül heterogén oeuvre összefüggései között. Mindez nemcsak a művek értelmezése, hanem bemutatása szempontjából is nagy jelentőséggel bír.

II.6.6. Plasztikák

II.6.6.1. Posztszürrealista plasztikák

Egy műcsoport élesen elkülönül a művész fotó-, festmény- és grafikai sorozataitól. Ez a szobrok csoportja. Ugyan alkotott egy-egy plasztikai művet korábban is (*Poem*, 1980; *Anyagvers*, 1982; *Bálvány*, 1982 k.; *Portrait Jean Dubuffet*, 1983), érdemben mégis 1985-86-ban tért vissza Lakner a szobrászathoz, amikor Schaár Erzsébet egykori műtermét¹²⁰⁹ kibérelte Budapesten.

A művész az 1980-as években alkotott szobrai több szempontból is folytatják az 1960-as években alkotott szobrokat, mindemellett motivikusan kapcsolódnak bizonyos festményekhez és konceptuális alkotásokhoz is: például a *Fejek és koponyák* sorozathoz köthető a *Portrait Jean Dubuffet* (1983) és az *Istenfej. Archaikus fej* (1985-86), az *Amerigo Tot*, (1985 k.), a könyvmunkákhoz kapcsolódik a *Bábel* (1985-86) [452. kép], a *Radnóti* (1985-86) [432. kép], a *Törzsi tárgy II.* (1985) [453. kép] és a *Farizeus* (1985) [454. kép]. A szintén Budapesten alkotott *Beethoven hallószerszámai* (1985-86) szintén Lakner korábbi festői tevékenységéhez köthető (a *Beethoven hallószerszámai / Die Hörinstrumente Beethoven* [1978] című alkotáshoz, illetve egy 1960-as években alkotott festményhez).

Laknert ebben az időszakban a törzsi művészet (különösen afrikai törzsi plasztikák), illetve a szürrealista szobrászat inspirálta, elsősorban olyan festők szobrászati tevékenysége, mint Max Ernst vagy Pablo Picasso. A gyakran talált tárgyakat is integráló (többnyire bornzból öntött) szobrok, gyakran ábrázolnak archaikus motívumokat,

¹²⁰⁹ Magyarországi időszakában Lakner Schaár Erzsébettel közeli kollegiális és baráti viszonyban volt, szobrászati tevékenységét tekintve – a művész saját bevallása szerint – rendkívül sokat tanult Schaártól.

totemeket, isteneket és istennőket (*Istenfej. Archaikus fej*, 1985-86; *Totem*, 1985; *Bálvány*, 1982 k.). Bizonyos esetekben szürreális lényeket ábrázol Lakner. A *Krampusz* (1987) egyszerre ironikus-homoros és kísérteties mű: ahhoz hasonlóan lóg le a falról, mint a felkötözött könyvobjekt, hajlékony csőből formált orra/ormánya (fallosza?) egyaránt fenyegető és komikus, mindamellett, hogy erotikus asszociációkat is hordoz.

Lakner szobrászati tevékenysége kevésbé „szervesült” az oeuvre egészéhez. Ez alól elsősorban a könyvművekhez köthető szobrok jelentenek kivételt. A monumentális könyvtornyot formázó, borgei allúziókat is hordozó *Bábel* (1985-86) [452. kép], a Celant és Borgest egyaránt idéző *Homokkönyv* (2000) [503. kép], illetve a könyvbalták sorozatának legnagyobb darabja, a *Törzsi tárgy II.* (1985), mely utóbbi nemcsak a Marshall McLuhan inspirációja nyomán született könyvmunkákkal állítható párhuzamba, hanem az *Isa pur*-képekkel is, amelyek szintén értelmezhetők reflexiókként a civilizáció válságára.

II.6.6.2. Farizeus

A könyveket ábrázoló és a szürrealista figurális szobrok sajátos szintézisének tekinthető a *Farizeus* (1985) [454. kép], mely Lakner talán legjelentősebb szobrászi vállalkozása volt ezekben az években. A monumentális szobor az életmű kivételes, szinte teljesen egyedülálló darabja, talán leginkább a *Négy évszak* (1967-68) [182. kép] – különféle tárgyakat maguk elé tartó – álló alakjaival rokonítható a leginkább. A szobor egy életnagyságúnál nagyobb, nyúlánk férfit ábrázol, aki a meredező fallosza elé egy vaskos könyvet tart: a két párhuzamos kar, a fallosz és a könyv teste háromszöget zár be. Lakner a priaposzi motívumot a görög vázafestészet kontextusába helyezi: a *Buchwerke* című kötetben a szobor reprodukciója mellett egy i.e. harmadik századi vörös alakos váza jelenik meg.¹²¹⁰ A fallosz mint a termékenység archetipikus szimbóluma egészen az archaikus kultúrák ábrázolásaiig visszavezethető. Lakner szobra ennyiben, mintha ezeket a pajzán-erotikus termékenységábrázolásokat idézné. Szinte régészeti leletnek tűnik, akár a *Törzsi tárgy II.* (1985) [453. kép].

A *Farizeus* azonban nem pusztán a törzsi kultúra, az archaikus művészet reminiscenciáit mutatja, hanem Pablo Picasso (az ókeresztény „jó pásztor”-

¹²¹⁰ *Buchwerke* 2009, i.m., 100.

ikonográfiához visszanyúló) *Férfi és bárányának* (1943) [456. kép],¹²¹¹ illetve Alberto Giacometti vagy Germaine Richier érdes bronztesteinek újraértelmezése is. A *Farizeus* sajátosan értelmezi át Picasso szobrát és a *Négy évszakot* is. Mindkét alkotáson álló alakok tartanak maguk elé tárgyakat: ebben a kontextusban mintha erekciójukat próbálnák ezáltal leplezni. A *Farizeus* szexuális utalásai, szabad asszociációkra épülő motívumtársításai freudi értelmezést sugallnak. A freudi asszociációk legkésőbb a hatvanas évektől fogva megjelennek Lakner életművében: gondoljunk a megkötözött objrktumot ábrázoló *Oidipusra* (1966) [193. kép], a *Dr. Freud aláírásra* (1978) és a Freud szexuálteóriáját tematizáló műre (*Ellenvetések S. Freud szexuálteóriájával szemben*, 1985).

Thomas Hirsch a *Buchwerke* című kötetben olvasható tanulmányában utal arra, hogy a figura motívumának kiindulópontját egy régi emlék, egy bádogganna képezte,¹²¹² amit Lakner gyermekkorában, az otthoni kertben látott. A tárgy Lakner egy korábbi alkotásán is megjelent, a Dubuffet festészetével asszociálható *Kerten* (1957). A kanna-asszociációjához kapcsolódik a mű egy másik előképe is: Lakner a szobor közvetlen formai előzményei között tartja számon Picasso kevésbé ismert *Virágzó öntözőkanna* (1943-44)¹²¹³ [455. kép] című plasztikáját. Ezen a cső, a kanna teste és a csövet a testtel összekötő elem egy negatív háromszöget rajzol ki, úgy, mint Lakner szobrán a férfi hasának, kezének és falloszának vonala.¹²¹⁴ A kompozíció alapját mindkét esetben egy háromszög képezi. Lakner művén ennek csúcán a könyv motívuma található. A könyv és a fallosz kettőse mintha a tudatos és a tudattalan, az intellektuális és az ösztönös kettősségére utalna. Mindez nemcsak a freudi elméletekkel, hanem bizonyos – részben ezeken alapuló – szürrealista alkotásokkal is asszociálható. Gondoljunk Salvador Dalí Millet *Angelusáról* szóló „paranoia kritikái” értelmezésére, mely szerint az *Angelus* férfialakja kalapjával erekcióját leplezi.¹²¹⁵ Lakner szembesíti az intellektuálist és az érzékit, a szentet és a profánt. A *gyönyörözés* és a *szégyenkezés* (a „végső gyönyör” és a „végső fájdalom”) kettősségét mutatja fel.¹²¹⁶

¹²¹¹ Pablo Picasso: *Férfi és bárány*, 1943, bronz, magasság: 222,5 cm, szélesség és mélység: 78-78 cm, Musée Picasso, Párizs (A referencia magától a művéstől származik – a művész szóbeli közlése.)

¹²¹² Thomas Hirsch: 2009, i.m., 62. (10. lábjegyzet)

¹²¹³ Pablo Picasso: *Virágzó öntözőkanna*, 1943, bronz, 80 × 43 × 40 cm – a művész szóbeli közlése.

¹²¹⁴ Ez a háromszög motívum a Lakner által választott görög vázán is megjelenik, ahol a férfi falloszán egy madár áll, melynek csőre az alak szájával érintkezik, köztük egy fekete háromszög, tán vaginális asszociációkat keltve.

¹²¹⁵ lásd: Salvador Dalí: *Millet Angelusának tragikus mítosza. „Paranoia-kritikai” értelmezés*, Corvina, Budapest, 1986 (Paris, 1963), különösen 111 skk.

¹²¹⁶ lásd ehhez pl.: Georges Bataille: Előszó a *Madame Edwardához*, in: G.B.: *Az erotika*, Nagyvilág, Budapest, 2009 (Paris, 1957, 343–351).

A nyilvánosan soha be nem mutatott mű története önmagában is különös: a hatalmas, mintegy két és fél méteres, 300 kg súlyú szobrot Lakner ábrahámhegyi kertjéből ellopták, és darabokban, használtfémként értékesítették, darabjait a szobor öntője a roncstelepen találta meg és állította újra össze. A mű eredeti állapotában azonban nem létezik többé, és kérdés, a töredékesen fennmaradt alkotás vagy a gipszöntvény alapján (esetlegesen) elkészíthető rekonstrukciója bemutathatóvá válik-e valaha az életmű kontextusában.

Ahogy korábban több alkotás kapcsán is utaltam rá, Lakner életművének minden periódusában megjelenik az erotikum és a szexualitás mint téma és motívum. Nemcsak a művész akt-ábrázolásain, illetve áttételesen olyan műveken, mint a *Száj*-sorozat, hanem olyan nyíltabban szexuális tartalmú műveken is, mint a *Kötés I.* (1971) [191. kép], a Duchamp-ot idéző „*Onanisme*” (1978), a De Sade aláírását idéző műsorozat (*Marquis de Sade és Bastille pecsétje*, 1980), a szadomazochisztikus szexuális játékokat idéző, maszkos, megkötözött alakokat ábrázoló „*S/M*”-képek, (*S/M maszk*, 1982) [393. kép], vagy évtizedekkel később a háló motívumát mellbimbóval párosító fotóművön (*Háló (?)*,¹²¹⁷ 2016). A *Farizeus*nak később Lakner elkészítette a párdarabját is: egy időszedő megkötözött, bekötött szemű, ülő nőalakot (*Megkötözött nő*, 2010 körül), amely a művész korábbi kötözés-ábrázolásait is megidézi.

A *Farizeus* a művész szexuális tartalmú, erotikus műveinek fontos példája: ennek a műnek és a megkötözött nőt ábrázoló párdarabjának is fontos sajátossága, hogy az erotikát nem társítják a szépség fogalmával: Lakner tudatosan nem szép testeket mutat be, hanem elgyötört, rücskös felületeket, olykor groteszk, torz alakokat. Az anyaggal való közvetlen testi kontaktus nyomai, a lenyomatok és a nyomstruktúrák párhuzamba állítható a művész festői felületkezelésének bizonyos vonásaival. A *Farizeus* mindemellett a Lakner komplex idézés-technikájának is izgalmas példája. A szobor olyan festők szobrászati tevékenységével is párhuzamba állító, mint a Picasso *Férfi és bányát* szintén parafrázáló Markus Lüpertz.¹²¹⁸

¹²¹⁷ A mű eddig nem volt bemutatva és nincs a művész által autorizált címe. A semleges „Háló” címet a mű beazonosítása miatt, praktikus okokból használom.

¹²¹⁸ Markus Lüpertz: *Pásztor*, 1986, bronz, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

II.7. Poszt-szkripturális festészet (1990-2017)

Az 1990-es évek elején Lakner fokozatosan távolodott el az idézetekkel telített, kézírásalapú festészettől. Művészetén belül három irány figyelhető meg: egyrészt a kézírás helyett teljesen absztrakt vagy részben absztrakt stuktúrák jelentek meg alkotásain (*Splitterbilder*, *Lettre imaginaire*, *Háló-képek*), másrészt a művészetében korábban is jelenlévő nyomtatott betűket, számokat és írásjeleket ábrázoló képeket alkotott. Visszatért a fénykép médiumához is, egyes művein újra felerősödött a konceptuális karakter. A 2000-es években egy-egy művén visszatért a fotóalapú figurális festészethez is, illetve más figurális festményeket is alkotott, miközben korábban megkezdett sorozatait (pl. könyvobjektek, *Duchamp*) továbbra is folytatja. Az utóbbi években egyre hangsúlyosabbá vált művészetében az öreflexió, saját korábbi korszakainak, emlékeinek és saját múltjának a tematizálása, miközben, a hatvanas-hetvenes évek neoavantgárdja iránti megnövekvő érdeklődéssel is összefüggésben, korai műveinek feltárása, összegyűjtése, archiválása, illetve korábbi alkotásainak rekonstrukciója is egyre fontosabbá vált, egy-egy esetben maga a műtfeldolgozás és rekonstruálás folyamata is művészetének részévé vált. A következőkben vázlatosan áttekintem ezeket a tendenciákat Lakner életművében. Maguk a folyamatok nem lezártak, a művek és műcsoportok folyamatosan alakulnak, bővülnek, kiegészülnek: ennek tükrében a korábbi időszakokat bemutató fejezetekkel szemben nem zárt egységekként, hanem inkább tendenciákként, formálódó műcsoportokként mutatom be a művész újabb alkotásait.

II.7.1. Splitterbilder, Lettre imaginaire és hálóképek

Az 1990-es években megkezdett, napjainkig is bővülő sorozatok közül talán a *Splitterbilder* tekinthető a legkiterjedtebbnek. Lakner 1993-tól készíti kisméretű, *Splitterbilder*ként ismert festményeit [458. kép], melyek – amint erre a magyarra nehezen, talán „cserép-” vagy „forgácsképekként” lefordítható címük is utal – mind mintha egy nagyobb kompozíció részletei lennének. A vastag festékrétegekből építkező, rendszerint monokróm képalapot visszakaparások, írásjelhez hasonló olvashatatlan rajzolatok differenciálják. Az autonóm, mégis egy nagyobb „egész” töredékének tűnő kompozíciók egymás relációjában értelmezhetők. Esetenként képpárt vagy bonyolultabb

rendszert alkotnak.¹²¹⁹ Lakner a képek felületébe geometrikus alapformákat, köröket és pöttyöket, hurkolódó-gubancolódó vagy hálót alkotó vonalakat, spirálisan csavarodó, örvényszerű alakzatokat, leveleket karcol, egy-egy festmény monokróm felületén lecsorgó festékfoltok jelennek meg, a képre a művész olykor köveket applikál. Szintén gyakoriak a horizontális vonalakra, sávokra épülő kompozíciók: a vonalak füzetlapokhoz teszik hasonlatossá a képeket, ugyanakkor a művész számos korábbi kompozícióját is megidézik: a lépcső-motívumokra épülő alkotásokat vagy a *Reál-struktúrák* ismétlődő horizontálisokra épülő darabjait.

Általánosságban is megállapítható, hogy a sorozat darabjain Lakner nemcsak a korábbi – bekarcolásokra épülő – szkripturális alkotásait gondolja tovább, hanem azoknál korábbi műveihez is kapcsolódik. A művész a Galerie Winkelmanban rendezett kiállításának katalógusában *Splitterbilder*rel összefüggésben jelenik meg a művész egyik 1961-es absztrakt papírmunkája, amelyen az új alkotások egy részéhez hasonlóan raszterszerű struktúra látható. Lakner korai absztrakt művei (*Absztrakt kép*, 1961 [44. kép]; *Absztrakt kép*, 1962 [45. kép]) és 1990-es években megkezdett absztrakt sorozata között nemcsak motivikus, hanem festészettechnikai összefüggések is vannak. Lakner visszatér a grattázs technikájához, a több rétegben felhordott festék felületét visszakaparja, karcolja, borzolja, áttörli – saját posztszürrealista alkotásait is idézve.

A *Splitterbilder* koncepciója azonban nem csupán a művész korai absztrakt kompozícióihoz kapcsolódik, hanem ahhoz a – nyolcvanas években alkotott képsorozatok kapcsán már említett – kérdésfelvetéshez is, amely a legerőteljesebben a *Kis rózsák* (1969) [140. kép] című alkotáson jelent meg: a motívumismétlés leírható a manuális multiplikáció egy formájaként, a művek felfoghatók önálló alkotásoknak, ám egymás variációinak is. A *Kis rózsák* esetén szintén fontos kérdés a rész és az egész viszonya: az egyes képtáblák különálló művek-e vagy a kompozíció egészének a részei. Hasonló kérdést vetett fel a *Moltke levele anyjának* (1976) című alkotás is, amely száz kisméretű képtáblából állt, és amelyet a kiállítás során a Neuer Berliner Kunstvereinban darabonként értékesítettek, részekre bontva, örökre megszüntetve a kép-egészt. A *Kis rózsákat* Lakner később szintén különböző módokon mutatta be – az eredeti „négyzetes” elrendezéssel szemben, a 2004-es budapesti kiállításán filmcsíkként (vagy frízként)

¹²¹⁹ A sorozat egyes darabjait első ízben a düsseldorfi Galerie Winkelmanban mutatta be a művész 1996-ban. A sorozatról lásd Thomas Hirsch esszéjét: Thomas Hirsch: Risse in die Farbe, Spuren der Existenz 1996, i.m., 13–14.

rendelte egymás mellé az összességében huszonöt darabos kompozíció tíz darabját (részletét?).

Hasonló flexibilitás jellemzi az azonos képtáblákból álló *Splitterbilder* sorozatot: Lakner olykor alkalmi képpárokat vagy négyes egységeket hoz létre belőlük, más esetekben külön-külön önálló képekként mutatja be őket, rákérdezve az egyedi és a sokszorosított, a rész és az egész viszonyára, illetve a táblakép autonómiájának kérdésére.

Vannak olyan esetek is, amikor a művész kettő vagy négy képtáblából nem alkalmi, hanem kötött kompozíciót alkot meg. Erre példa a Vass-gyűjteményben található *Cím nélkül* (1994). A mű négy töredékszerű, mégis önálló képi egységből áll, melyek sakktáblaszerűen elrendezett, fekete-fehér képpárokként olvashatók össze. Lakner László művészetében a hatvanas évek óta rendszeresen visszatér a kettőskép formája, és ennek kapcsán a képtáblák azonosságának és különbözőségének ontológiai problémája. A *Cím nélkül* kis képmezői visszavezetnek ezekhez a kérdésekhez: a több rétegben festett felületek legalsó „szintje”, a fekete színű képalap ugyanis mindegyik táblán *azonos* – ezt az összefüggést a fekete alapra festett fehér felületek visszakaparásai fedik fel. A visszakaparással gazdagított fehér képmezők a *Duchamp* sorozat fehér felületeivel is párhuzamba állíthatók. Ezekről azt nyilatkozta a művész, hogy „a fehér színt a beavatkozás alanyává tettem [...]. Az anyag szubsztanciája spontán cselekvésre készített. Élveztem, ahogy a motorikus vonások beágyazódtak a vastag festékfelületbe, és hogy az írásjelek átírását a festéssel magával azonosnak tekinthettem.”¹²²⁰

A *Cím nélkül* azonban nemcsak a Duchamp-parafrázisokhoz, hanem a konstruktivista és szuprematista képalkotás alapsémáihoz is visszavezet, a sakktáblaszerűen elrendezett fekete-fehér négyszögek Malevics *Négy négyzet* című 1915-ös kompozícióját idézik,¹²²¹ ám a geometrikus szigort relativizálja a lakneri felületkezelés poétikus karaktere. A „negatív” és a „pozitív” dialektikájára épülő malevicsi struktúrát sajátosan gazdagítja Lakner festményén a visszakaparáson alapuló képformálás, mely paradox módon elvételként eredményez hozzáadást. A mű – ha Malevics-parafrázisként értelmezzük – Lakner a történeti avantgárdot újragondoló alkotásainak sorába is beilleszthető.

¹²²⁰ Thomas Deecke beszélgetése Lakner Lászlóval in: *László Lakner. Malerei 1974-1979* Münster, 1979, i.m., 25.

¹²²¹ Kazimir Malevics: *Négy négyzet*, 1915, olaj, vászon, 49 × 49 cm. A. N. Radishchev State Art Museum, Saratov

A *Splitterbilder* darabjai szinte kivétel nélkül 60 × 50 cm-es olaj, vászon technikájú festmények. Ám szintén kapcsolatba hozhatók a sorozattal Lakner azon alkotásai, amelyeket kartondobozokra festett. A „doboz-képek” egyszerre nézhetők táblaképként és plastikaként. Laknert – saját bevallása szerint¹²²² – a hordozó médium tematizálásának lehetőségei foglalkoztatták a művek alkotásakor. Gyakran átlukasztja a hordozó felületét (pl. *Behálózott [Vernetzt]*, 1994; *Dobozkép [szürke]*, 1995; *Ikon*, 2002-2005), esetenként látni engedi magának a doboznak (gyakran pizzásdoboznak) a felületének egy-egy részletét áthatásba hozva a festet felületet a hétköznapi tárgykultúra fragmentumaival (ahogy korábban az újságpapírra festett alkotásain is). Akadnak olyan a *Splitterbilder* darabjaival asszociálható művek, amelyek habkartonra készültek. Lakner visszakaparja, megkarcolja a felületeket – az eljárás hasonlít azokhoz a korábbi Lakner-művekhez, amelyeket a művész olykor „körömrajzoknak” nevezett. A művész megkarcolta a papír felületét, majd lavírozott tussal, akvarellal átfestette, mintegy „előhívta” a rajzolatot, egy a sokszorosító grafikai eljárásokhoz hasonló technikát alkalmazva egyedi művek létrehozásához.

A kisebb léptékű, töredékszerű alkotások szorosan összefüggenek a művész nagyobb méretű festményeivel. Ezek között a legkiterjedtebb a *Lettre imaginaire* című sorozat. A művek legtavolabbi előzménye az életművön belül a *Levél Barbarának* (1967) [112. kép] című alkotás, illetve a művész további leveleket, levelezőlapokat ábrázoló festménye. Közvetlen előzményei pedig a New York-i graffitik nyomán festett, olvashatatlan írásjeleket, gesztusokat ábrázoló festmények, melyek képzeletbeli jelekből, betűkből álltak (*Signes imaginaires*, 1984 [459-460. kép]). Az első ilyen képzeletbeli betűkből álló „leveleket” – szkripturális motívumokkal kombinált kollázsokat – Lakner New Yorkban alkotta (*Lettre imaginaire*, 1981; *Chiffres imaginaires*, 1981). A *Lettre imaginaire* című festmények képzeletbeli betűkből felépülő képzeletbeli levelek sorozataként írható le. Az impasto képalapba a művész vízszintes vonalakat karcol (egy füzet lapjait imitálva), majd a lapot jelekkel írja (karcolja) tele. A művész egy később, 2017 körül lejegyzett visszaemlékezésében a sorozatot gyerekkori emlékeihez kapcsolta: a gépírónként és gyorsíróként dolgozó édesanyjához, akinek Remington írógépe és sztenográf szövegekkel teleírt füzetei a művész számára olyan alapélményt jelentettek, amire visszavezethetők lehetnek írással és betűkkel „játszó” alkotásai.¹²²³ Ezzel az

¹²²² A művész szóbeli közlése.

¹²²³ A teljes visszaemlékezés szövege: „»Lettres imaginaires«-képeimről szólva – New York-i tartózkodásom idején 1981-82-ben kezdtem el írni »képzeletbeli«, igazában az abc betűit »felülíró«

alapélménnyel is összefügg – többek között – a *Politechnikai szertárszekrény* (1962-64) [64. kép] írógép-motívuma is.

A szinte monokróm (kék, szürke, vörös) impasto felület visszakaparásával Lakner palimpszesztszerű struktúrákat hoz létre. Olykor akvarellszerűen könnyed, máskor sűrű, tömör festékfelületekre írja a „szövegeket”. Ezek a festmények Lakner legintenzívebb, „legfestőibb” alkotásai közé tartoznak. Az „írás” olykor organikus, növénytípusú motívummá válik: indaszerűen, szögesdrótszerűen tekeredik, falevelekhez, virágokhoz, falombokhoz válik hasonlatossá, az imaginárius leveleket tájképpé írva át. Olykor a szürke képalapba vörös szín keveredik (például a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében található, 2000-ben festett *Lettre imaginaire* esetén [461. kép]): a felület mintha átvérezne, a korábbi *Isa pur* [379-380. kép] és *Schwarze Milch* [403-405. kép] festmények vérhez és földhöz hasonló részleteit is megidézve.

A *Lettre imaginaire* sorozattal szorosan összefüggenek a művész 1990-es években festett további nagyformátumú olajképei, amelyeken a képalapba nem képzeletbeli leveleket, hanem absztrakt struktúrákat karcol a művész. Gubancokat, hurkolódó vonalakat, hálót, hálózatosakat, rasztereket, kristályos struktúrákat (*Égitestek*, 1994; *Struktúra. Háló*, 1992-1994; *Háló II.*, 1995-96; *Háló-kép [Fadenbild]*, 1994-95 [462. kép]; *Cím nélkül*, 1992-94; *Cím nélkül*, 1995), melyek olykor táji asszociációkat is keltenek (*Rianás*, 1999-2001).

A háló és a hálózat ekkoriban az életmű kulcsmotívumává válik: visszautal a korábbi alkotásokon megjelenő hálólényomatokra, a kötés és a kötözés motívumára, ugyanakkor az életművet átszövő motívumhálóra, a művész által megidézett referenciák komplex hálózatára is vonatkoztatható. Lakner vonalakat karcol a festett képalapba: a rajz és a festészet viszonyára is kérdez, a vonalképeke – a művész kifejezésével „lineatúrák” (*Cím nélkül [Lineatur]*, 1999) – a *nulla dies sine linea* antikvitásig

leveleket, először akkori barátnőmnak, Ullának, majd nagyméretű képekre is – muszáj kitérnem legfőbb inspirációmra, anyámra. Édesanyám, Sárközy Sára szülei korai halála után adoptív szülőknél nevelkedett és már 16 évesen végzettséget szerzett: gyors- és gépirónőként. Ezzel a végzettséggel kapott állást az 1920-as években, az akkori Kultuszminisztériumban, Vass... [Vass József] pap-miniszter (a „Nyugat” íróinak lelkes támogatója volt, pénzbeli adományokkal segítve a folyóirat) – titkárságán. Cca. 10 évig dolgozott ott anyám sztenográf- és gépirónőként, egészen férjhezmenetele (apámhoz) és születésem évéig, 1936-ig. (Ekkor anyám 35 éves volt.) Nyugdíjazásakor – a legfiatalabb nyugdíjas volt munkahelyén – megkapta a minisztertől ajándékba a 10 évig használt irodai írógépét. Ezen a Remington-írógépen tanultam meg már gyerekkoromban gépelni (igaz, máig is csak két ujjal tudok). Még nagyobb élmény volt azonban anyámnál maradt, a hivatalban üléseken, vonalas iskolai füzetekben vezetett gyorsírási jegyzetlapok, amelyek értelmét anyám segítségével próbáltam még gyerekfejjel kislabizálni. Számomra egyre világosabb, hogy ezek a *szieno* (azaz rövidítést és gyorsrögzítést szolgáló) *íráselemek anyám füzeiteiben* kísértének vissza 1981 óta – egy éves New York-i tartózkodásom óta – festett »Lettres imaginaires« képeimen.” (A művész jegyzete, Berlin, 2017 körül – a kézirat a művész archívumában található.)

visszavezethető témájával is összefüggésbe hozhatók. A festmények tárgya egyre gyakrabban maga a festészet.

II.7.2. Poszt-konceptuális betűképek

Ahogy korábban, a hetvenes években Lakner párhuzamosan festett meg kézírásos és nyomtatott dokumentumokat, ahhoz hasonlóan alkotott később párhuzamosan karcolt, betűszerű motívumokra épülő festményeket, illetve olyan képeket, amelyek nyomtatott betűkből épülnek fel, karakterüket tekintve pedig gyakran idézik a geometrikus formaképzést (jóllehet csak igen ritkán tekinthetők valóban geometrikus absztrakt kompozícióknak, hiszen a legtöbb esetben Lakner festői gesztusokkal, megfolyó felületekkel oldja a geometria szigorát).

A nyomtatott szó- és betűképek összefüggésbe hozhatók a *vizuális költészet* műfajával. A művek megfestett vizuális költeményeknek is tekinthetők. A sorozat első darabjait Lakner New York-ban alkotta. A gyakran „fiktív nyelven” íródott hangsorok, „szövegek” sorai diagonális vonalakat képeznek, melyek geometrikus vonalkompozícióvá állnak össze (*Koncept-vers*, 1981; *Azzalee ottanoe...*, 1981 [463. kép]). Ebbe a műcsoportba tartozik a szintén New York-ban alkotott *Tőzsde-vers (falképterv)* (1981) [464. kép]: a New York-i tőzsde híreiből megalkotott kollázs ívelt és egyenes vonalak dinamikus struktúrájára épül. A mű – amelynek 2017-ben monumentális vászonnyomat verzióját is elkészítette a művész – egyrészt elvont vizuális költeménynek tekinthető, másrészt azonban társadalmi-gazdasági folyamatokra is reflektál, és ennyiben beilleszthető a művész baloldali (antikapitalista) alkotásai közé is (*Karl Marx hangzói*, 1973; *Das Kapital*, 1974).¹²²⁴

Szintén a nyomtatott betűképek előképei közé tartoznak Lakner azon festményei, amelyeket a „sator-négyzet” inspirált (*Sator Arepo*, 1979; *Sator Arepo*, 1989; *Sator Arepo*, 1994),¹²²⁵ illetve a művész lepedőre festett képversei (*Képvers*, 1989; *Képvers [Utca]*, 1989), amelyeken a betűkből olykor értelmes szavak állnak össze. Ezeknek a képversek közeli párhuzamai a *Tett* című alkotások (1989), amelyeken a betűkből

¹²²⁴ Szintén érdemes megemlíteni, hogy a *Törzsi tárgy* (könyvbaltá) azon változatának, amelyik 1985-ben szerepelt a művész a Galerie Georg Nothelferben rendezett önálló kiállításán, a felületére a *Kapital* szót írta fel a művész, talán József Attila utalva alábbi verssorára is: „Ejh, dönts a tőkét, ne siránkozz”. (*Favágó*, 1929. november / 1931. február)

¹²²⁵ Ez a motívum a *Laterna magica II.* (1961) bűvös számnégyzetéig is visszavezethető a Lakner-életművön belül.

összeálló magyar szó Kassákat, és ezáltal az avantgárd magyarországi hagyományait is megidézi. Lakner vizuális költeményeinek fontos előképeként említi a kassáki költészetet (a Schwitters versei mellett).

A művész azonban nemcsak az avantgárd költészetet idézi meg, hanem újra visszatér Petőfi Sándor költészetéhez is, amely az életmű egészen végigvonul idézetként, referenciaként. 1989-ben művészkönyvet publikált (a Rainer Verlag gondozásában),¹²²⁶ amely Petőfi *Anyám tyúkjá* című versét dolgozza fel. Szemben a *Nemzeti dal*t parafrázeáló alkotásokkal Lakner ezúttal a költő egyik legjátékosabb versét idézi. Maga a parafrázis is játékos: innovatív módon (az akkoriban újszerűnek tekinthető) számítógépes technikával bontja elemeire a verset: a betűtípusokat a betűk, a szavak, a sorok elrendezését variálva hoz létre különböző kompozíciókat a vers szövegéből kiindulva. Akár az *Azzalee ottano...* [463. kép] esetén, Lakner ezúttal is absztrakt kompozíciók alapelemeiként kezeli a betűket és a szavakat: kacsaringós vonalakat, egymásra szimmetrikus diagonálisokat hoz létre, olykor nyilakkal vagy a paint segítségével létrehozott „digitális gesztusokkal” alakítja át, írja/festi felül, roncsolja a versszöveget. Ezúttal is játszva a német közönség számára ismeretlen magyar nyelv idegen hangzásával.

Az *Anyám tyúkjá* parafrázisát folytatják évekkel később a Petőf-vers írásjeleit bemutatott öntött műanyag kompozíciók (*Schriftzeichen bei Petőfi*, 1992 k.), illetve a *Kukurikú* (1996) című festmények [465. kép]. Ezúttal Lakner nem szövegszerűen idézi Petőfit, hanem egy olyan betűsört hoz létre játékosan, amely a tyúk hangjait idézi (QQRIQ). A Christopher Wool ekkoriban alkotott szintén ironikus-játékos szövegeket tartalmazó alkotásaival¹²²⁷ is párhuzamba állítható, vagy akár Rémy Zaugg konceptuális szó- és betűképeivel is összevethető festmények, a művész dadaista hangkölteményeket parafrázeáló táblaképeit (*Schwitters-idézet*, 1976 [363. kép]; *Raoul Hausmann [Töredék Raoul Hausmann verséből I-III.]*, 1976-78 [364. kép]), illetve a TUKTUK hangsort tematizáló konceptuális alkotást is folytatják (*Protesztvers. [TUKTUK] [Nyelvgyakorlat reggelre]*, 1971 [311. kép]). A *Kukurikú* egy megfestett vizuális költemény, képrejtvény, képvers, amely a magyar nyelvvel is játszik (hiszen kizárólag magyarul használják ezt a szót a kukorékolásra).

¹²²⁶ *Anyám tyúkjá. Meiner Mutter Henne. 37 Computervariationen auf Sándor Petőfi's Gedicht*, Rainer Verlag Berlin, 1989 (reprint: Niessen, Essen, 2000) – a mű többek között a Victoria&Albert Museum London művészkönyv gyűjteményében is megtalálható.

¹²²⁷ Pl. Christopher Wool: *Untitled (Run Dog Run)*, 1990, zománccfesték, akrik, 9 alumínium panel, darabonként: 243,84 × 162,56 cm

Hasonló játék figyelhető meg a *Verskép* (1992) [466. kép] című alkotáson: a mélykék felületen fehérszínű írásjelek, betűk láthatók, amelyek között a művész egy magyar szót rejt el (kutya). 2017-ben, az *Abstract Hungary* című kiállítássa¹²²⁸ a művész megfestette a festmény lilaszínű párdarabját (*Verskép*, 2017 [467. kép]), amelyen egy másik szót rejtett el (kacsa). Lakner a betűkkel, a szavakkal, a nyelvek közötti differenciákkal (német közegben alkot magyar szavakat tartalmazó festményeket), a különféle asszociációkkal, és az ezek nyomán előhívódó mentális képekkel játszik.

A művek kiindulópontja az a Schwittersre visszavezethető megállapítás, miszerint „a költemény anyaga eredetileg nem a szó, hanem a betű”.¹²²⁹ Más „betűképein” Lakner a betűket mint geometrikus formákat mutatja fel, egy festőien oldott, mégis geometrikus jellegű kompozíció részeként, mintha a konstruktivizmus örökségével is számot vetne. Az „EN” és a „NO” feliratokat kék és rózsaszín háttér előtt, fehér négyzetek között megjelenítő festmények eltérő időpontban készültek, mégis a fentihez hasonló képpárnak tekinthetők (*NO [Betűkép]*, 1994 [468. kép]; *EN [Betűkép]*, 1998 [469. kép]) Lakner ezúttal is tudatosan játszik a konnotálható, asszociálható jelentésekkel. A „NO” lehet indulatszó, tagadás, lehet a magyar „nő” szó ékezet nélküli változata. Az „EN”, pedig a magyar „én” szóként is leolvasható, mintegy elidegenítve a magyar kifejezéseket, éppúgy, ahogy *Kukurikú*-képek elidegenítették a Petőfire is utaló magyar szót.

Az asszociációkat és mentális képeket előhívó, a művész korábbi szemiotikus kérdéseket vizsgáló konceptuális alkotásait is megidéző képek közé tartozik a *Monet* (1993) [470. kép] is. A nápolyisárga monokróm felületet vízszintes vonalak tagolják, akár csak egy füzetlapot. Ebbe a sávstruktúrába illeszti be a művész fehér betűkkel a „Claude Monet” feliratot. A festmény Lakner konceptuális idézetképeit, illetve képcímeket, művészneveket idéző szkripturális alkotásait folytatja, a legközelebb a Celan-címeket tematizáló fekete képsorozathoz áll [414-415. kép]. Ebben az esetben azonban semmilyen referenciális kapcsolat sincs a megidézett impresszionista festő és a festmény között, amely minden tekintetben – szín- és ecsetkezelés – épp ellentétes a monet-i festészettel. A festménynek létezik egy párdarabja is (*Claude Monet*, 1993 [471. kép]) – ez a második festmény egy elrontott nyomatot ábrázol. A művész egy faxgép segítségével kinyomtatta a sárga Monet-festmény címét és adatait, ám a nyomat elcsúszott és sajátosan torzuló, vonalkódszerű struktúrává vált. A nyomatot ábrázoló

¹²²⁸ *Abstract Hungary*, Künstlerhaus – Halle für Kunst und Medien, Graz, 2017. június 24. – szeptember 7., kurátor: Sandro Droschl és Fenyvesi Áron

¹²²⁹ Schwitters (1924) 1998, i.m., 192.

nagyméretű kép Lakner fotórealista dokumentum-festményeit idézi: ezúttal is festett passzpartuban helyezi el a motívumot, amelyet a fotografikus hűséggel fest meg, újfent tematizálva az egyedi (festmény) és a sokszorosított (nyomat), illetve a cím és a mű, a jelölő és a jelölt, a kép és a szó viszonyát. A két festmény sajátos kettős-struktúrát alkot, amely egészen a *Kötél / Identitás* (1969) [184. kép] című kompozícióig visszavezethető.

Lakner az utóbbi években visszatért a nyomtatott betűkkel operáló, konceptuális jellegű táblaképekhez. Ezt a törekvését jelzi, hogy elkészítette a *Tőzsde-vers* [464. kép] nagyméretű nyomatverzióját 2017-ben és ugyanebben az évben megfestette az 1992-es *Verskép* párdarabját. Legújabb betűket, írásjeleket ábrázoló sorozata szintén visszavezethető korábbi vázlataira, egészen pontosan az 1980-as *Druida-vers* című kisméretű papírmunkára, amelyet a művész K. O. Götznek ajánlott.¹²³⁰ A fehér alpra festett fekete írásjelek minden bizonnyal a kelta népek által használt ogham ábécé jelei. Ugyanezt a jelkészletet használta fel a művész a *Druida-írás I-3.* (2016) [472. kép] című nagyméretű festménysorozatán: a fehér képalapon mintha lebegnének a letisztult geometrikus formákként is nézhető írásjelek, amelyeket a művész úgy festett rá a képfelületre, mintha megkoptak volna, mintha hibás nyomatok lennének, amelyek egy printerből jöttek ki. A művek ennyiben akár egy olyan diskurzusban is elhelyezhetők, mint amely Wade Guyton tintasugaras nyomtatóval nyomtatott „festményei” kapcsán bontakozott ki, egy posztmediális festészetfogalom kidolgozását szorgalmazva.¹²³¹ Lakner saját pop art-értelmezésének és konceptuális korszakának, illetve szemiotikai kérdésekre reflektáló szkripturális festészetének tanulságait is levonva a *Druida-írás* sorozatán olyan festményeket alkot, amelyek a festészet és a nem-festészet viszonyát vizsgálják. A kérdés, amely szinte a kezdetektől kulcsfontosságú Lakner alkotói gyakorlatában, a legfrissebb kortárs „új absztrakt” festészeti tendenciák kontextusában is megfogalmazható.

II.7.3. Referenciák / Kettősképek

Az 1990-es években azonban Lakner nemcsak új festészettechnikai megoldásokkal kísérletezett, hanem visszatért hosszú idő után a fotográfiához is (amint erre a Celan-

¹²³⁰ A mű publikálva: K. O. Götz *Festschrift*, Rimbaud Verlag, 1994, 33.

¹²³¹ Ezekről összefoglalóan lásd: Tim Griffin ed.: *Writings on Wade Guyton*, Jrp Ringier, Zürich, 2018; illetve lásd a Guytonnal is összefüggő kortárs festészetelméleti diskurzusokról az alábbi írást (további irodalommal): Fehér Dávid: Festészet után festészet, *Új Művészet*, Ez nem kunszt. Az Új Művészet elméleti melléklete (A festészet jelene), 2017/3, 6–12.

sorozathoz köthető *A hely* című sorozat [417-425. kép] kapcsán már utaltam is). Ezzel párhuzamosan visszatér az életműben a kettőskép műformája. A fotóművek és a kettősképek szorosan összefüggenek egymással, hiszen mindkét esetben a művész referenciális viszonyokat jelenít meg (az egymással konfrontált képtáblák, illetve a fotók esetén a kép és leképezés viszonyát vizsgálja).

Lakner kettősképei az 1960-as évekbeli kettősképeket folytatják, különösképp az *Anyag a + b (azonosság)* (1969-70) [201. kép] című kompozíciót, jóllehet, ezúttal nem a kép és a lenyomat kapcsolatát vizsgálja, illetve mozgásfázisokat ábrázol a művész, hanem különböző – össze nem tartozó – képelemeket asszociál egymással.

A kettősképek sorában a *Kövek Netanjáról* (1996 k.) [473. kép] a legnagyobb léptékű alkotások közé tartozik. A művész egy sárga monokróm képmezőt konfrontál egy azonos méretű fehér felülettel, amelyre nagyméretű köveket applikál. A kő motívuma a kezdetektől jelen van Lakner életművében: gondoljunk a *Kövek (Föveny / Sekélyvíz)* (1961) [42. kép] című alkotásra vagy a *Kavicsokra* (1972-73) [227. kép], az utcaköveket ábrázoló festményekre, illetve a *Splitterbilder* sorozat egy-egy darabjára (*Cím nélkül*, 1996). A kövek többnyire halmazokként jelennek meg a művész alkotásain, aki az egymásra halmozott elemek (kövek és későbbi absztrakt struktúrák) kapcsán József Attila *Eszmélet* című versének részletét idézi:¹²³² „Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ, / szorítja, nyomja, összefogja / egyik dolog a másikat / s így mindenik determinált.” Míg a korábbi kő-ábrázolások az egymást szorító, összenyomó elemek nehézkedését jelenítették meg, addig a *Kövek Netanjáról* mintha a lebegést tematizálná. A vászonra applikált kövek Izraelből származnak. A zsidó hagyomány szerint a gyász szimbólumai, az időtlenségé – amint a zsidó sírköveken olvasható „legyen lelke bekötve az élet kötelékébe” –, a sárga felület a napfényre vagy a sivatag homokjára utalhat. A kövek egy képzeletbeli táj elemei, a Szentföldről származó régészeti leletek, ahhoz hasonlóan, mint a művész által több változatban is megfestett *Varázsformula egy görög-zsidó Bibliából* (1978). A kettőskép ezúttal nem kauzális viszonyokat ábrázol, hanem szabadon asszociálja egymással a különböző képelemeket.

Vannak esetek, amikor Lakner kvázi-kauzális viszonyokat ábrázol, ahhoz hasonlóan, mint a hetvenes években a *Referenciák* sorozat darabjain [301-304. kép]. Ennek a legfontosabb példái a *Palazzo Vecchio kapuja* című alkotások (*A Palazzo Vecchio kapuja I.*, 1994-2000 [474. kép]; *A Palazzo Vecchio kapuja II.*, 2000),

¹²³² A művész szóbeli közlése, illetve lásd az alábbi műcímet: *Struktúra („akár egy halom hasított fa”)*, 1988

amelyekről a következőket nyilatkozta a művész: „Ezek kombinált művek, fő találmányom az, amit tudtommal csak én csinálok, a kép fele festmény, a másik fele fotó. Lefényképeztem a firenzei Palazzo Vecchio kapujának gombjait, ahogy oldalról nézve kiemelkednek a síkból. A hatalmas, gyönyörű kapu arányai megfelelték a már elkezdett zöld képem méretének is, s így ezzel párhuzamba kerültek. Most a kiállításon [a művész a Ludwig Múzeumban rendezett retrospektív kiállításán] vettem észre, hogy egy korai, pop artos (*Vérző láb*, 1964) munkámon ugyanazt a katasztert használom, mint a Palazzo Vecchio kapujának képén.”¹²³³

A fotó és a festmény/rajz kombinálásának, a „Bild” és az „Abbild” egymás mellé rendelésének a lehetősége már korábban, Lakner az 1970-es években alkotott művein is felmerült (például a *Baader–Meinhof*ot [1972] ábrázoló rajzokon, illetve az *Önarckép önkiodóval* [1970] című festményen [206. kép]), ám ezekben az esetekben rendszerint a művész a fényképet mint „modellt” szembesítette az „ábrázolással”. Ebben az esetben azonban egy kvázi-kauzális rendszert teremt meg: a már létező festmény és a lefényképezett struktúra közötti párhuzmot mutatja be, ezáltal a képi reprezentáció alapkérdéseit vizsgálja (továbbongolva a *Kötél / Identitás* [1969] című alkotáson felvetett problematikát [184. kép]), mindamellett, hogy az absztrakció és a realizmus, illetve a festmény és a fotó viszonyát is tematizálja. Hasonló referenciákat mutat be Lakner más installatív alkotásain. Például a *Kínai képen* (2000 k.) [475. kép], amelyen egy kínai esőkabátot rendel a *Splitterbilder* sorozat egyik (1994-ben festett) darabja mellé (újfént egy távol-keleti motívumot bemutatva), mintha a barnaszínű, monokróm festmény érdes-borzolt felülete az esőkabát struktúráját imitálná. Ehhez hasonlóan installál egymás mellett a művész egy sárga műanyagtáskát és egy nagyméretű, monokróm sárga festményt (*Cím nélkül*, 2001). A művek Lakner korábbi konceptuális alkotásait folytatják, ugyanakkor az 1990-es években festett absztrakt képeket is magukban foglalják, egyszerre tekinthetők visszatérésnek és szintézisnek. A sorozat „poszt-konceptuális festészetként” is leírható.

A művész ebben az időszakban alkotott fotóművei hasonló referenciális struktúrákra épülnek. Az *Hommage à Ferenczy Károly* (1994/2004) [476. kép] szintén kettőskép. Ferenczy *Októbere* mellett Lakner saját Ábrahámhegyen készült fényképe látható a festmény utólagosan rekonstruált modelljeként, amint erre a mű szövege is utal: „Nem pont olyan, mintha Ferenczy Károly képe itt készült volna, 3 órával korábban?

¹²³³ Sinkovits 2008 (2005), i.m., 204.

Mintha Valér, aki a képen újságot olvas, éppen leszedte volna az asztalról a csészéket és almákat és az ernyőt egy másik pozícióba állította volna? (De nem Ferenczy Károly, csak én fotóztam a jobb oldali képet kis Fuji-kamerámmal 1994-ben, Ábrahámhegyen.)”.

A Ferenczy-parafrázis párdarabjának is tekinthető a *Danae* 2002-es változata [477. kép], amely a művész korai *Danae*-kompozícióit is megidézi, különösen az 1968-as festményt, amely a női akt megismétlésére épül. Az akt ezúttal is ismétlődik („Danae I” és „Danae II” megjelöléssel), ám ezúttal a művész Rembrandt *Danae*-ja mellé egy azonos beállítású női modell fényképét helyezi, mintha ez alapján a fénykép alapján alkotta volna Rembrandt a festményt. Több más esetben is szembesített Lakner klasszikus festményeket beállított vagy talált fényképekkel. Goya *Los caprichos* című sorozatának *No hubo remedio* (1797-98) című darabját élő modellekkel „rekonstruálja” egy fényképen (*Goya / Referenciák*, 1989 [479. kép]), Gustave Courbet *Kőtörők* (1849) című festményének részletét összeveti egy Halász Andrásról készült mexikói felvétellel (*Courbet/Dresden, Halász/Mexikó / Referenciák*, 1989 [478. kép]), Diego Velázquez *Rokeby vénuszát* (1647) pedig egy aktfotóval párosítja (*Beállítás Velázquez nyomán*, 1998 k.). Lakner ezen a sorozatán is újraértelmezi a klasszikusokat, ahogy tette ezt az 1950-es évektől fogva.

A Ferenczy- és a Rembrandt-parafrázist 2004-es retrospektív kiállításán light-boxban mutatta be: ezzel egy új műforma is megjelent művészetében (mindamellett, hogy mindkét műnek nyomat-változata is létezik). A light-box műforma nemcsak az utcai reklámokat idézi, hanem párhuzamba állítható Jeff Wall szintén a klasszikus táblaképfestészet és a kortárs fotográfia viszonyát analizáló alkotásaival.

A fotográfiát festménnyel kombináló kettősképek között különlegesnek tekinthető az *Én az univerzumban* (2002) [480. kép] című kompozíció, amely egy fekete monokróm festményből (belekarcolt örvényszerű – a fekete lyukakra is asszociálni engedő – spirálforrával), illetve egy villanást (ismeretlen eredetű fényt) ábrázoló nagyléptékű fotónyomatból áll. A spirálformára a fény tojásszerű alakzata „felel”. A fotografikus kompozíciónak ráadásul a művész több változatát is elkészítette (*Én az univerzumban*, 2002). Ez a képpár is leírható az absztrakció és a realizmus, a festmény és a fotó viszonyát vizsgáló, analitikus, poszt-konceptuális alkotásként, amely a művész korábbi műsorozataihoz is kapcsolódik. Azokhoz a művekhez, amelyek az űr, a kozmosz, a csillagászat és a csillagjósítás kérdését járják körül (*Asztronauták/Holdautó [Toys 1.]*, 1969 [313. kép]; *Holdnapló*, 1970 [293. kép]; *Jövendölés művészet. Hommage à Kopernikusz*, 1971 [263. kép]; *Kopernikusz [Parallaxis]*, 1971 [265. kép]; *Nostradamus*

[A „Sznignatúrák” sorozatból], 1978; *Leonardo da Vinci*, 1978; *Zodiac*, 1982; *Hawking*, 1982; *Hawking*, 1992 [450. kép]). A kozmosz és az individuum kérdését vizsgáló Lakner-művek sokrétű, komplex műcsoportot alkotnak az életművön belül. Az *Én az univerzumban* (2002) a legközelebb a parallaxis jelenségét „modellező” *Kopernikus* (1971) című alkotáshoz áll, amelynek épp ebben az időszakban (2004-ben) készítette el a művész a nagyméretű (táblaképszerű) nyomatváltozatát.

Míg 1971-ben a művész helyét/helyzetét modellező *Kopernikus* látens politikai üzenetet is hordozott, addig a 2002-es mű a szó szoros és átvitt értelmében is univerzális kérdéseket vizsgál. Az én kifejezés megjelenése – korábban a *Shelter* sorozat egyes darabjain jelent meg az „ego” kifejezés [384-385. kép] – arra is utal, hogy a 2000-es években egyre hangsúlyosabbá válik Lakner művészetében az önreflexió mozzanata. Ebben a kontextusban az *Én az univerzumban* címadás tekinthető metaforikusnak is: hiszen a szerteágazó utalásokkal, referenciákkal telített lakneri életműre is tekinthetünk univerzumként, amelyben az identitását vizsgáló, „szerepet játszó” művész folyamatosan keresi saját helyét. Lakner az utóbbi másfél-két évtizedben alkotott művei közül számosat számost jellemez ez az egyre személyesebb kérdésselvetés. A következő részben ezeket az alkotásokat vizsgálom.

II.7.4. Párhuzamos struktúrák

Amint arra korábban is utaltam, Lakner művészetét az utóbbi években (és évtizedekben) a stílári és tematikus szempontból is rendkívül eltérő alkotások párhuzamossága jellemzi. Számos műve az életmű korábbi darabjaival és műcsoportjaival. A visszatekintés, a saját múlt tematizálása egyre fontosabbá és meghatározóbbá vált. A következőkben ennek a személyes műtfeldolgozásnak a különböző aspektusait mutatom be vázlatosan a művész legutóbbi időszakban készült alkotásain, amelyek zömükben olyan műcsoportokhoz tartoznak, amelyek napjainkban is formálódnak, alakulnak.

II.7.4.1. Önreferenciák – Re/konstrukciók

A rekonstrukció Lakner művészetének kulcsfogalmai közé tartozik, és ez nemcsak a történeti dokumentumokat ábrázoló festményekre, hanem számos további műcsoportra is érvényes. A rekonstrukció kifejezés bizonyos esetekben szó szerint is érthető: Lakner

elveszett, megsemmisült – vagy épp helyspecifikussága miatt rekonstruálandó – alkotásait teremti újra.

Ezekben az esetekben sajátosan találkozik a művészettörténeti kutatás és az alkotómunka. A művész több ízben rekonstruálta például a *Protesztvers (TUKTUK) (Nyelvgyakorlat reggelre)* (1970-71) című alkotását, amelyet 1972-ben mutatott be a varsói Foksal Galéria csoportos kiállításán.¹²³⁴ A mű installálásakor a művész azonban nem a rekonstrukció pontosságára törekedett, arra, hogy az alkotás pontosan abban a formában jelenjen meg a kiállítótérben, mint ahogy 1972-ben megjelent, hanem inkább újratemtette, újraértelmezte, újabb műveinek kontextusában mutatta be azt. 2006-ban, a Hatvany Lajos múzeumban rendezett kiállításán a mű az *Elképzelés* projekthez kapcsolódó szövegváltozatát felnagyítva matricák formájában helyezte el a falon.¹²³⁵ 2014-ben, a Trapéz Galériában rendezett kiállításán¹²³⁶ a szöveget már nem matricákból, hanem csillogó felületű, fekete műanyagbetűkből állította össze, megidézve a betűkivágásnak azt az eljárását, amit a Wittgenstein-idézeten már 1972-ben, Varsóban is alkalmazott (igaz, akkor ezüstsínű fémbetűkkel). A mű újratemtése során egy új konstellációt is létrehozott a művész: a *Protesztvers* ugyanis a tárlat a *Kukurikú* (1996) című festmény mellett jelent meg [481. kép]. A két mű között pedig ezúttal nemcsak a szemiotikai-hangtani érdeklődés jelentette az összefüggést, hanem a formai hasonlóság is. Az 1970-71-es idea 2014-ben egy olyan mű formájában “teremtődött újra”, amely egyszerre régi és új, egyszerre foglalja magában a művész 1971 és 2014 között alkotott szemiotikai-strukturalista alkotásainak a tanulságait, miközben maga a “koncept” semmit sem változott.

2015-ben a budapesti Ludwig Múzeum *Ludwig Goes Pop + The East Side Story* kiállításán hangsúlyos helyen szerepelt a *Lépcsős száj* (1969), amelynek központi festményeleme ugyan fennmaradt, ám a lépcső és az “égboltot” időközben elveszett. A mű egészét a művész közreműködésével – részben az időközben általam végzett kutatásokra is alapozva – korabeli enteriőrfotó alapján rekonstruálta a Ludwig Múzeum munkatársaival együttműködve Kemény Gyula. Ennél a hagyományos értelemben vet restaurálási és rekonstrukciós munkánál is érdekesebbek a művész *Gradus ad Parnassum* című festménysorozatával kapcsolatban megfogalmazható kérdések [482-483. kép]. A

¹²³⁴ *st.jauby – jovanovics – lakner – miklós – pauer – tot*, Galeria Foksal, Varsó, 1972

¹²³⁵ *Lakner László: Hold-Napló 1959-2006*, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan

¹²³⁶ *Referenciák. Konceptuális művek 1970 – 1996*, Trapéz Galéria, Budapest; hasonló eljárást alkalmazott Lakner a bécsi Collegium Hungaricumban rendezett kiállításán is (*Referenzen. Konzeptuelle Werke*, 2016).

sorozatnak három darabja ismert: mindhárom a *Lépcsős szájon* megjelenő színsáv szekvenciát idézi. A festményeken található dátumok (1968/1988/2002, 1969-1983, 1999) is jelzik, hogy Lakner a sorozat darabjait a *Lépcsős szájon* című kompozícióval hozza összefüggésbe, azok akár a mű képzeletbeli vázlatainak is tekinthetők. A Claude Debussyt is idéző cím a színszekvenciát zenei kontextusba is helyezi. Mindemellett a Lakner festészetében szinte egyedülálló geometrikus absztrakt kompozíciók a művész 1990-es években festett, vízszintes sávokra osztott festményeivel is asszociatív kapcsolatba hozható. A művek – akárcsak a 2014-ben újraalkotott *Protesztvers* – egyszerre tekinthetők egy régi festői ötlet (szinte) változatlan megismétlésének, ugyanakkor a művész legújabb alkotásai közé is beilleszthető új alkotásnak is.

Szintén különleges a *Paprika* esete. Az 1973-as festmény svájci magántulajdonba került, ám a művész azt a hírt kapta, hogy az alkotás megsemmisült [229. kép]. 2009-ben újra megfestette három változatban is a festményt: az eredetit szinte pontosan követő verzió mellett, tondóként és kisebb méretben is (*Paprika*, 1973/2009 [484. kép]; *Tondo Paprika*, 2009 [486. kép]; *Zöld a vörösök között, önarckép 1970-ből*, 2009 [485. kép]). A korai fotórealista festménnyel szemben a 2009-es képeket oldott ecsetkezelés jellemzi, a művek a rendszerint elnagyoltabb, expresszívebb, lazább „kései festői stílus”¹²³⁷ sajátos példái. Lakner ahhoz hasonlóan festi és értelmezi újra korábbi kompozícióit, motívumait, ahogy Georg Baselitz készítette el korai alkotásainak remixeit.¹²³⁸ A zenéből kölcsönzött, ám a kortárs művészetelméleti diskurzusokban is alkalmazott¹²³⁹ remix fogalma a korábbi művek variált idézésére, újraalkotására és újragondolására vonatkozik. Lakner több korai alkotását, például a *Kavicsokat* (1972-73) is újrafesti (*Kavicsok*, 2012-13), ám az újrafestés nem másolást, hanem inkább újragondolást, új kontextusba helyezést jelent.

Esetenként a művész ezeket az alkotások kísérleteknek tekinti, amelyben felméri, hogy évtizedekkel később vajon létre meg tudja-e festeni vagy rajzolni az általa korábban megfestett és megrajzolt motívumokat, ennél azonban feltehetően többről van szó. A piros, fehér és zöld színekből komponált paprika-kompozíció például a nemzeti identitás kérdésére is utal, ám ennek – több mint negyed évszázaddal az *Isa pur* sorozat képeinek megfestése után – teljesen más a jelentése és jelentősége Lakner művészetében, mint volt

¹²³⁷ Lásd erről az *Art Journal* „Old-Age Style” című tematikus számát: *Art Journal*, Vol. 46, No. 2, *Old-Age Style* (Summer, 1987)

¹²³⁸ Carla Schulz-Hoffmann – Ingrid Winkler – Susanne Hindenberg – Veit Ziegelmaier: *Baselitz. Remix*. Kiáll. kat. Pinakothek der Moderne, München; Albertina, Wien, 2006

¹²³⁹ Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika*, Műcsarnok, Budapest, 2007; Nicolas Bourriaud: *Utómunkálatok*, Műcsarnok, Budapest, 2007

1973-ban, az első kép festésének idején (közvetlenül emigrációja előtt). A színeknek a művész azonban másfajta többletjelentést is tulajdonít, amikor a kompozíció kis változatának a *Zöld a vörösök között, önarckép 1970-ből* [485. kép] címet adja. A festmények újrifestése során a művész korábbi helyzeteket él újra és saját múltját is újragondolja, mintha ahhoz hasonlóan kísérelne meg azonosulni az egykori önmagával, ahogy korábban az általa megidézett személyekkel azonosult.

A remix kifejezés Lakner egyik 2006-ban festett művének címében is megjelenik: *Rembrandt-remix* (2006) [487. kép]. A mélybarna felületen megjelenik a *Rembrandt tanulmányok* (1966) központi motívuma, a zsáklenyomat. A motívum visszatér fejszerű alakzatként (*Icolocho*, 1996), és további Rembrandt-parafrázisokon is, például a *Rembrandtos* (2006) [488. kép] című festményen, amelyen a „FÉNY?X” felirat a művész 1966-os Rembrandt-parafrázisára utal. A *Splitterbilder* sorozat egyik darabja is idézi Rembrandtot, egy képzeletbeli levélként (*Rembrandteszk / Levél Rembrandtnak*, 1995). A műveken Lakner persze elsősorban nem is Rembrandtot idézi meg, hanem saját Rembrandtot idéző alkotásait idézi, talán arra is keresve a választ, hogy kimutatható-e kontinuitás a Rembrandt-parafrázisok és a művész jelenlegi alkotásai – illetve általában az életmű magyarországi és németországi szakaszai – között. A mélybarna *Levél Rembrandtnak* mindemellett rücskös, sűrű impasto felületével a kései Rembrandt festészetét is idézi, és ennyiben megintcsak visszavezet a kései stílus mibenlétére vonatkozó kérdésekhez, amelyekre a *Paprika* című festmény kapcsán utaltam.

A történelmen átszűrt személyes múlt újraélésének másik példája a *Mao Biblia* című sorozat. Lakner az első *Mao Bibliát* 1988-ban alkotta meg [489. kép]: a vörösszínűre festett átkötözött könyvobjekt a művész átkötözött esztétikáit idézte meg, mindamellett, hogy a művész egykori újbaloldali érdeklődésére is visszautalt (például az 1972-ben festett *Kínai levelezőlapra* [224. kép]) mint emlékképre. Később a művész bronzból is kiöntötte a könyvobjektet (*Mao Biblia*, 2001-2011-12 [491. kép]; *Mao Biblia*, 2001-2011-12 [492. kép]): a matt és fémesen csillogó felületek – amelyeken már nem jelent meg a vörös szín, csak a Mao Bible felirat és az ötágú csillag – a korábbi mű monumentumaként értelmezhetők.

Hasonlóan tekintett vissza saját (baloldali) múltjára a művész a *Was it a Dream?* (1974/2004) című [320. kép], korábban említett videóművén egy korábbi alkotásának „negatívba fordított” remake-jeként újrajátszva az Internacionálé dallamát (*Emlék 3. [Internacionálé]*, 1975). A *Sétám Martin Heideggerrel Todtnaubergben 1970* (2004)

[426. kép] című alkotáson Lakner szintén nemcsak Paul Celan, hanem a saját múltjába is visszatért.

A műtfeldolgozás fontos témája volt a művész fotórealista alkotásainak. A 2000-es és 2010-es években Lakner többször visszatért a fotóalapú festészethez, jóllehet, az új művek felületei oldottabbak, expresszívőbbek az 1970-es években festett alkotásokénál. 2017-ben megfestette például John Lennont és Yoko Onót egy 1984-es lemezborító nyomán (*Nobody told me*, 2017 [493. kép]). A felvételt fehér festett passzpartuba helyezi, akár a korábbi fotórealista alkotásait. A mű megintcsak a művész fiatalkorához vezet vissza, a protesztműveinek egy részét (például az *Önarckép önkioldóval* [205. kép]) is inspiráló énekeshez és fluxusművészhez.

A személyes műtfeldolgozásnak egészen sajátos példája egy levelezőlap-festmény, amelyen egy stilizált táj látható. A művész saját édesapjának kézzel rajzolt levelezőlapját dolgozza fel (*Levelezőlap*, 2005 [495. kép]). A mű egy tervezett sorozat első darabja. Sajátos átértelmezése, újragondolása a művész korábbi levelezőlap-ábrázolásainak. Lakner fotórealisztikusan fest meg egy nem fotószerű rajzot, ezáltal műve úgy fotószerű, hogy közben csöppet sem az. Ezúttal nem a művészet- és kultúrtörténet szereplőivel, hanem saját édesapjával azonosul (akinek történetesen ugyanaz volt a neve, mint neki). A festmény megidézi a művész egy korábbi alkotói korszakát, ám utal családjának történetére is.

Lakner olyan festményeket is alkotott, amelyek nem a személyes, hanem inkább a kollektív múltat dolgozzák fel. A *Prehisztorikus lánc Magyarországról* [496. kép] (amelynek 1999-es első változatát a művész megsemmisítette, ám a 2010-es években újra megfestette) a *Suba* (1970) [213. kép] és a *Főkörtő* (1970) [214. kép] kérdésfelvetését folytatja. A fekete alapon megjelenő, monumentális méretű hófehér nyaklánc mintha fogakból állna, fenyegető fogsort alkotna (az életműben szintén többször visszatérő fogmotívumot is megidézve). A fenyegető, szinte kísérteties kép egy régészeti leletet ábrázol, akár egy fénykép negatívjának is tűnhet. A lánc képe fotószerű, a motívum mégis absztrakt struktúraként is nézhető, amely egy stilizált szívhez hasonló formát vesz fel.

A 2000-es és 2010-es években festett fotóalapú művek egy másik (kisebb) csoportja nem a múltra, hanem a jelenre fókuszál. A sajtófotót idéző *Halálraitélt* (1999 / 2000-2005) [497. kép] ugyan megidézi a művész korábbi *Kivégzés*-ábrázolásait (1965), a börtönszerű motívum visszavezethető a *Sacco és Vanzetti. A hentesek akkor is dolgoztak* (1971) [295. kép] című konceptuális műre, továbbá a művész egy megvalósulatlan filmtervére, amelyet egy kamárara ragasztott háló (börtönrács) mögül vett volna fel (*Egy*

kísérleti film terve, 1969), a nagyléptékű, vöröstónusú portré mégis eltér ezektől. Lakner a képfelület szinte egészét kitöltő – vörös színben tartott – fejet fehér rácsstruktúra mögé vetíti. A rács a művész háló-festményeihez is hasonlít, ám ezúttal fenyegető-nyomasztó képzetek tapadnak hozzá.

A *Halálraítélt* párdarabjának tekinthető a *Mona Leila* (2002-2011) [498. kép], amely Jean Sasson egyik könyvét idézi. A grisaille-ként, fotószerűen megfestett csadoros arab lány portréja, amelyet a művész még a migrációs krízis kezdete előtt alkotott, a német és az európai társadalmak egyik legkényesebb és komplexebb kérdésére utal. Nem foglal állást, inkább egy helyzetet mutat fel, miközben a kulturális identitások közötti különbségeket is tematizálja, amely az életmű fontos kérdései közé tartozik. A témához Lakner később egy másik alkotásán is visszatért: a nemzetközi szinten is jelentős visszhangot és botrányt kiváltó *Behódolás* című regény¹²⁴⁰ megjelenése után megfestette a francia író Michel Houellebecq portóját (*Michel Houellebecq*, 2016 [494. kép]). Az író fehér alapon vázlatként-tanulmányként megjelenő portréja irodalmi idézetnek tekinthető, amely ugyanakkor aktuális társadalmi kérdésekre is utal.

II.7.4.2. Imaginárius portrék

A 2010-es években – a *Fejek és koponyák* sorozat után – újra meghatározóvá vált a portré műfaja Lakner festészetében. A legtöbbször ezek a művek éppúgy „képzeletbeli portrék”, ahogy a *Lettre imaginaire* [461. kép] sorozat darabjai képzeletbeli levelek. Lakner emlékezetből fest önarcképeket, amelyek az egykori önmagát ábrázolják (*Me, as I see myself 40 years ago*, 2010 [499. kép]; *Önarckép*, 2010). Műveinek központi motívumává, folyton visszatérő témájává Petőfi Sándor válik. A képek ugyan a költőről készült 1844-45 körüli híres dagerrotípiát idézik, mégsem fotóalapúak. Inkább emlékképek átszűrve művészettörténeti referenciákon, például Pablo Picasso kék korszakán (*Egy kialvatlan Petőfi*, 2010 [500. kép]; *Az apostol*, 2013 [501. kép]), máskor vörösbe burkolózva, eszelősként [502. kép], olykor androgün alakként.

¹²⁴⁰ Michel Houellebecq: *Soumission*, Flammarion, Paris, 2015 (magyarul: *Behódolás*, Magvető, Budapest, 2015). Lakner a budapesti Ludwig Múzeum – a Velencei Biennálén kiállított magyar művészek kedvenc olvasmányaira vonatkozó – kérdésére válaszolva a *Behódolást* legfontosabb olvasmányai között említette 2017-ben. Vö. *Kirakom a könyvtáramat. Velencei Biennále magyar pavilon (1986-2017) virtuális könyvtára*; a Lakner által említett szövegek: *Halotti beszéd és könyörgés*; Petőfi Sándor: *Nemzeti dal*; Radnóti Miklós: *Bori notesz*; Paul Celan: *Todesfuge*; Michel Houellebecq: *Unterwerfung* (a lista a Ludwig Múzeum könyvtárának kirakatán – volt – olvasható).

Petőfi („az apostol”) mint a forradalmár művész metaforája jelenik meg. Ekként vonul végig Lakner művészetén. Ezúttal azonban a forradalmár alakja nem egy utópisztikus jövő felé tekint, hanem inkább a múltba. Nemcsak a művészettörténeti múltba, hanem Lakner saját múltjába. Visszaemlékezése szerint Lakner 1950-ben, 14 évesen – többek között – egy zöld-vörös színű Petőfi-portréval a mappájában látogatott el Bernáth Aurélhoz,¹²⁴¹ 1956 körül alkotott kompozícióin is megjelent Petőfi, további a művésznek egyik legmeghatározóbb fiatalkori élménye volt a világháború után a padláson a szülei átlótt Petőfi-kötetének a megtalálása.

A Petőfi-portrékon keresztül a művész képzeletben visszatér a saját múltjába: a festmények többsége imaginárius „főiskolai tanulmány”, játékos önarckép, azonosulási kísérlet múltbeli helyzetekkel és szerepekkel, számvetés az identitás sokrétű kérdéseivel. A festmények magukban hordozzák a forradalom vágyát és lehetetlenségét. Az „avantgarde” és az „arrièregarde” sajátos kettősségét. Összegzések, játékos kísérletek. Lakner maga többször is utalt arra játékosan (a velem folytatott beszélgetéseiben), hogy életművét lezártnak tekinti, és ezeket a portrékat pedig egyfajta szabad játékként írta le. Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy Lakner képzeletbeli portrészorozatának darabjai történeti portrék a történelem után, amelyek számtalan szálon kapcsolódnak a művész korábbi alkotásaihoz az 1950-es évektől a 2000-es évekig, a korai Petőfi-portréktól a *Fejek és koponyák* sorozat darabjain át a *Nemzeti dalt* felülfestő és az *Anyám tyúkját* dekonstruáló alkotásokig [465. kép].

Petőfi alakja (egyfajta művészi alter egóként) végigvonul az életművön a legkülönbözőbb formában és kontextusban visszatérve: a forradalom, az elvágyódás, a szabadságvágy, a nyelvi és nemzeti identitás összefüggésében, az előre és a visszatekintés szimbólumaként. Petőfi figurájának metamorfózisai mint részben az egész tükrözik Lakner életművének stiláris sokrétűségét, amelyet azonban a belső utalások, referenciák szövege-szövedéke mégis egyetlen rengeteg szálon futó, többszólamú történetté fűz össze és tart egyben. A sokrétűségben rejtőző egység azonban a belső összefüggések, motívumszekvenciák ismerete nélkül láthatatlan marad. A fentiekben nem volt szándékom a láthatatlanságban rejlő sejtelmesség, enigmatikusság megszüntetése, inkább az volt a célom a motivikus, gondolati és stiláris összefüggések bemutatásával, hogy később lehetővé váljon az életmű egy-egy szálának, műcsoportjának mélyreható elemzése.

¹²⁴¹ Vö. Szentesi 1991, i.m., 125.

II.8. Többszólamú életmű (összegzés helyett)

Dolgozatom kiindulópontja Lakner László „fésűje” volt, amely egyszerre tekinthető – Duchamp-ot, Max Ernstet és Picassót is idéző – experimentális festőeszköznek, illetve a történelemre való visszatekintés (a múlt olykor kényes kérdéseivel való szembenézés) Walter Benjamin-i metaforájának. Az *Egy szoba múltja* [41. kép] – amelyre korábban Lakner „programadó” képeként utaltam – „enciklopedikus” kép: egyrészt művészettörténeti idézetekkel telített és invenciózusan variálja az experimentális festészettechnikai megoldásokat, vagyis áttekinti a képcsinálás lehetőségeit, másrészt viszont a történelmi múltat egy-egy szegmensét ábrázolja, „rekonstruálja” dokumentumok és lexikoncikk nyomán. A szobában található tárgyakat felkapó szél lehetetlenné teszi a különböző elemek rendszerezését. A művet egyszerre jellemzi rendszerező hajlam (elvégre egy lexikon szócikkeit tekinti át), másrészt pedig szertelenség.

Ez a kettősség napjainkig is a lakneri életmű sajátossága maradt. Az életmű enciklopedikus, ám nem rendszerező: egymástól radikálisan eltérő minőségek és stílusok jelennek meg benne. Lakner egyszerre absztrakt és realista, érzéki és konceptuális, festői és nem-festői, forradalmár és hagyománykövető, akinek „középponti nélküli” életműve a – benne motívumként is megjelenő – bábeli könyvtárhoz [452. kép] hasonlatosan rendel egymás mellé különböző referenciákat, melyek egy parttalan (intertextuális) hálózatot alkotnak.

A Borges-allúzióra korábban a művész *Homokkönyv* (1999) című alkotása kapcsán is utaltam [503. kép]. A homokkal meghintett, átkötözött és bronzból kiöntött könyv sajátos artefaktumnak tűnik. A találóan felidézett Borges-novella,¹²⁴² úgy érzem, a lakneri életmű egészére vonatkoztatható. A történet főhőse egy olyan rejtélyes könyvhöz jut, melynek alakzatai folyamatosan változnak: „*Homokkönyv* a neve, mivel sem a könyvnek, sem a homoknak nincs se eleje, se vége. [...] Nem lehet, de mégis igaz. E könyv oldalainak száma valóban végtelen. Egyik sem az első, egyik sem az utolsó. Nem tudom, miért vannak ilyen szeszélyes módon számozva. Talán azért, hogy bizonyítsák: mindegy, milyen számjeggyel jelöljük egy végtelen sorozat határpontjait.

¹²⁴² Vö. Fehér Dávid: Lakner László *Homokkönyve*, *Balkon*, 2010/4, 8-13.

[...] Ha a tér végtelen, akkor a tér bármely pontján lehetünk. Ha az idő végtelen, akkor pedig az idő bármely szakában.”¹²⁴³

Lakner folyamatosan alakuló, kaotikusnak tetsző életműve leginkább a Borges által leírt mágikus erővel bíró homokkönyv lapjaihoz hasonló „kulturális atlasz”, kezdet és vég nélküli parttalan „sorozat”, melybe a legkülönbébb formák, motívumok, idézetek úsznak be, és tűnnek tova. Festményei kötélként hurkolódó betűkkel írt „képzeletbeli levelek”, különös palimpszesztek, egy végeláthatatlanul komplex, imaginárius kötetbe rendezve, mely folyton újraíródni látszik. Ez az atlasz egyszerre intellektuális és emocionális, érzéki és konceptuális, ahogy egy ízben Hajdu István fogalmazott: „Lakner átintellektualizálja az informelt, és sajátos, szándékolatlanul is ironikus quodlibetet formál.”¹²⁴⁴

Ha egy kötetként képzeljük el Lakner életművét, akkor az egy homokkönyvhöz hasonlatos quodlibetnek tűnhet, melynek radikálisan eltérő elemeit rejtett motivikus és tematikus összefüggések kapcsolják össze. A könyv olvasója, a képek nézője hasonló sorsa juthat, mint Borges főhőse: a heterogenitás és polifónia rabjává válva – folyamatos értelmezési kényszerben – újabb és újabb támpontokat, nyugvópontokat keres. Úgy érzem, ez teszi Lakner életművének értelmezését rendkívüli kihívássá. Ahhoz hasonlóan rakódnak egymásra a páratlanul sokrétű és nagy léptékű oeuvre rétegei, mint a *Lettre imaginaire*-képek pasztózusan felvitt festékfoltjai. Az érzéki nyomstruktúrák nemcsak intellektuális kérdésekre, hanem „zsigeri” tapasztalatokra is utalnak: ahogy Lakner utalt rá egy 1971-ben írt versében, a művészet a félelem – az egzisztenciális szorongás – szublimációjaként, leküzdéseként, történelmi traumák feldolgozásaként is értelmezhető.¹²⁴⁵

Jelen dolgozatban Lakner László művészetére vonatkozó tízéves kutatásom eredményeit kíséreltem meg összegezni: a teljességre törekedve – ám azt egyelőre meg se közelítve – próbáltam összegyűjteni és rendszerezni, továbbá – ahol lehetséges volt – „adatolni” Lakner életművét, majd ennek tükrében vázlatosan áttekintettem az oeuvre főbb csomópontjait, műcsoportjait, a művész metamorfózisait, az identitás kérdésének sokrétű tematizálását a különböző pályaszakaszokban, azt vizsgáltam, hogy a művész hogyan értelmez újra irodalmi, történelmi és művészettörténeti referenciákat,

¹²⁴³ Borges, Jorge Luis: *Homokkönyv*, elérhető: <http://mek.oszk.hu/00400/00461/html/borges33.htm>

¹²⁴⁴ Hajdu István: *Megfestett festészet*, Magyar Narancs, 2004. december 16., 89

¹²⁴⁵ Lásd Lakner versét: *Paizs László katalógusa*, kat. Fényes Adolf terem, 1971, o.n.

motívumokat, azt feltételezve, hogy az életmű stiláris és motivikus sokfélesége egy komplex művészi program része, amely a művészet – ezen belül is a festészet – fogalmának és mibenlétének újragondolására irányul.

Jelen dolgozat és dokumentáció azonban korántsem jelenti a kutatás lezárását: hosszú távú cél lehet a dokumentáció műtárgylistájának bővítése, korrigálása és a művész tudományos oeuvre katalógusának a létrehozása, az eredmények kiállításokon való bemutatása, illetve a jelenleg hozzáférhetővé váló életmű egy-egy részproblémájának, tematikus vagy stiláris rétegének mélyfúrásszerű interpretációja. Meggyőződésem, hogy Lakner László a legújabb kori magyar művészettörténet megkerülhetetlen alkotói közé tartozik, aki nélkül nemcsak az ötvenes, hatvanas és hetvenes évek magyarországi művészettörténete lenne megírhatatlan, hanem a pop art és a fotórealizmus nemzetközi történetének rendkívül fontos alakja, akinek sokrétű, „metamorfikus” életműve nemzetközi összevetésben is (szinte) egyedülállónak tekinthető. Bízom abban, hogy hamarosan Lakner László „homokkönyve”, és annak „a festészet számára meghódított lapjai” minden korábbinál teljesebb mértékben lapozhatóvá válnak, rámutatva az életmű belső összefüggéseire, a (művészet)történeti nyomok és lenyomatok érzékiségére.

Felhasznált irodalom

(A Laknerre vonatkozó további irodalom a *Dokumentáció* kötet végén található)
(Az internetes linkek utolsó elérése a dolgozat lezárásakor: 2018. 04. 28.)

A magyar képzőművészek a fasizmus ellen, D. Fehér Zsuzsa szerk., kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1965, 16.

Adorno, Theodor Wiesengrund: Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója, (Zoltai Dénes ford.), in: uő.: *A művészet és a művészetek*, Helikon, Budapest, 1998, 280–305.

Aknai Katalin szerk.: *Ilona Keserü Ilona – Catalogue Raisonné vol. 1.*, Kisterem Galéria, Budapest, 2017

Aknai Katalin – Merhán Orsolya: A Fiatalképzőművészek Stúdiójának története, in: Hans Knoll (szerk.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002, 200–228.

Alberro, Alexander – Blake, Stimson (szerk): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT, Cambridge (Mass.), London, 2000

Alberro, Alexander – Norvell, Patricia (szerk): *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 2001

Alloway, Lawrence: Artists and photographs, *Studio International*, 1970. április, 162–164.

Andrási Gábor: A gondolat formái. „Érzéki konceptualizás” a kortárs képzőművészetben, in: Keserü Katalin (szerk.): *A modern poszt-jai. Esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar képzőművészetéről*, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 1994, 75–87.

Andrási Gábor – Pataki Gábor – Szücs György – Zwickl András: *Magyar Képzőművészet a 20. században*, Corvina, Budapest, 1999

Andrási Gábor – Pataki Gábor: A hosszú hatvanas évek. Paradigmaváltás a magyar művészetben, *Ars Hungarica*, 2011/3, 4–5.

Aradi Nóra: A Fiatalképzőművészek Stúdiójának III. kiállítása. *Művészet*, 1961/8, 12.

Aradi Nóra: Válasz egy vitacikkre, *Új Írás*, 1962/1, 57–65.

Aradi Nóra: A IX. kiállítás zsűrizésének (sic!) munkájáról. In *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból. 1945–1975*. Összeállították az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának munkatársai. Corvina, Budapest, 1976, 254–255. (első megjelenése: *Művészet*, 1962/5, 4–7.)

Aradi Nóra: *Absztrakt képzőművészet*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1964

Aradi Nóra: Gondolatok művészetünkről. Szocialista realizmus – szocialista közösség. In *Kritikák és képek* i. k. 266. (első megjelenés: *Magvető Almanach*, 1964. 2. sz. 251–262.)

Aradi Nóra: *A szocialista képzőművészet története. Magyarország és Európa*, Corvina, Budapest, 1970

Arasse, Daniel: *Anselm Kiefer*, Schirmer/Mosel, München, 2007

Archimbaud, Michel: *Francis Bacon. In conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon, London, 2004 (1993)

Árvai, Mária – Véri, Dániel: The Strange Case of Existentialism and Franz Kafka in Hungarian Art, in: *French Artistic Culture and Central-East European Modern Art*, Kolečnik, Ljiljana - Bjažić Klarin, Tamara eds., Institute of Art History, Zagreb, 2017, 279–288.

Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa, Lóránd Hegyi ed., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1999

Asztalos, Anik Cs. (Körner Éva): No isms in Hungary, *Studio International*, 1974/3, Vol. 187, Nr. 964, 105–111. (magyar nyelvű módosított újraközlés: Körner Éva: Magyar avantgárd – izmusok nélkül. I. rész, *Új Művészet*, 94/4, 4–8.; Körner Éva: Magyar avantgárd – izmusok nélkül. II. rész, *Új Művészet*, 94/5, 4–9.

Auslander, Philip: The Performativity of Performance Documentation, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, no. 3., September 2006, 1–10.

Bacsikai Sándor: Képzőművészeti technikaként kezelem a fotót. Beszélgetés Baranyay András képzőművésszel, *Fotóművészet*, 2004/3-4, elérhető: http://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200434/kepzmuveszeti_technikakent_kezelem_a_fotot

Baker, Simon: For the Camera, *Aperture: Performance Issue*, Winter 2015

Baker, Simon: Performing for the Camera, in: *Performing for the Camera*, Simon Baker – Fiontán Moran eds., kat. Tate Modern, London, 2016, 11–27.

Bakos Katalin: *10 × 10 év az utcán. A magyar plakátművészet története. 1890-1990*, Corvina, Budapest, 2007

Balázs Eszter: Kulturális transzferek a történeti kutatásban. Beszélgetés Michael Wernerrel a párizsi Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales tanárával. *Aetas*, 2004/3-4., 245–253.

Banham, Reyner: *Theory and Design in the First Machine Age* (New York, 1960), 9–12.

Bárdosi József: Hiperrealizmus, in: Fitz Péter (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2000, 130–131.

Bárdosi József szerk.: *Feltámasztott mimézis (1955-1988)*, Kiáll. kat, Görög Templom Kiállítóterme, Vác, 1988

Barthes, Roland: That Old Thing. Art (1980), in: Francis, Mark (szerk): *Pop*, Phaidon, London, 2005, 268–270.

Bataille, Georges: Előszó a *Madame Edwardához*, in: G.B.: *Az erotika*, Nagyvilág, Budapest, 2009 (Paris, 1957, 343–351).

Baudrillard, Jean: Pop – An Art of Consumption (1970), in: Francis, Mark (szerk): *Pop*, Phaidon, London, 2005, 263–265.

Baur, John. I. H. (et al): *Arte moderna americana. 50 pittori del XX° secolo*, Silvana Editoriale, Milano, 1957.

Bätschmann, Oskar – Helfenstein, Josef (Hrsg): *Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern (Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd.1)*, Stämpfli Verlag, Bern, 2000

Becker, Jürgen – Vostell, Wolf: *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1965

Becker, Wolfgang (Hrsg): *Laszlo Lakner. Gesammelte Dokumente. 1960-1974*, kat. Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen, 1974, o.n.

Beke László: Fotó-látás, fotóhasználat az új magyar művészetben, *Fotóművészet*, 1972/3, 14–18; Újraközölve: *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945-1975*. Összeállították az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának munkatársai, Corvina, Budapest, 1976, 394–401; Beke László: *Médium/Elmélet. Tanulmányok 1972-1992*, Balassi Kiadó, BAE Tartóshullám, Intermédia, Budapest, 1997, 17–28.
elérhető: <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke1.html>

Beke László – Hegyi Lóránd – Sinkovits Péter: „Iparterv” 68-80. Kiállítás az IPARTERV dísztermében, kat. *Iparterv*, Budapest, 1980

Beke László: Beszélgetés Szentjóbby Tamással (Hangszalagra vette Beke László 1971. március 11-én), in: *Szógettő, Jelenlét*, 1989/1-2. (14-15.), 255–262.

Beke László: Az 1960-as évek művészetének rejtett dimenziói, in: Nagy Ildikó (szerk): *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. 1991, in: Nagy Ildikó (szerk): *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. kat, Magyar Nemzeti Galéria, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest, 1991, 21–27.

Beke László: *Művészet / Elmélet. Tanulmányok 1970-1991*, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1994

Beke László – Gábor Eszter – Prakfalvi Endre – Sisa József – Szabó Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*, Corvina, Budapest, 2002

Beke László: A magyar konceptuális művészet szubjektív története, in: Derék Pál és Müllner András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció, Budapest, 2004

elérhető: <http://www.tankonyvtar.hu/muveszet/ne-ma-15-fejezet-laszlo-080905#d4e4443>

Beke László: Lakner visszánéz. Összefüggések, elágazások és visszacsatolások, *Élet és Irodalom*, 2005. január 21, 30.

Beke László: „Kutató szobrásznak érzem magam...”. Beke László és Pauer Gyula beszélgetése 1970 novemberében, in: Szőke Annamária (szerk.): *Pauer*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005, 19–37.

Beke László: Az „elképzelés”-ről, in: Beke László (szerk.): *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye, 1971*, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS – tranzit.hu, Budapest, 2008, IX–XVIII;

elérhető: <http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepzeles/beke.html>

Beke, László: The work of Miklós Erdély. A chrono-logical sketch with pictures up to 1985, in *Miklós Erdély*. Ed. Szőke, Annamária – Kargl, Georg. Fine Arts, Wien – Kisterem, Budapest, tranzit.hu, Budapest – Miklós Erdély Foundation (EMA), Budapest, 2008, 5–47.

Bellák Gábor – Jernyei Kiss János – Keserü Katalin – Mikó Árpád – Szakács Béla Zsolt: *Magyar művészet*, Corvina, Budapest, 2009, 340, 341.

Belting, Hans: Das Gemälde als Fenster und Spiegel. In Uő.: *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in der Niederlanden*. Beck, München, 2010, 149–165. (első kiadás: München, 1994)

Belting, Hans: *A művészettörténet vége*. Atlantisz, Budapest 2006

Bence Gyula: A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának III. seregszemléje, *Élet és Irodalom*, 1961. május 19.

Bendiner, Kenneth: Robert Rauschenberg's "Canyon", *Arts Magazine*, LVI/10 (June 1982), 57–59.

Bendiner, Kenneth: The sins of the world, *Apollo*, October 2006; elérhető: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0PAL/is_536_164/ai_n16818833/?tag=content:collection

Benjamin, Walter: Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára, (Tandori Dezső ford.) in: uő: *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 781–817.

Benjamin, Walter: A történelem fogalmáról, in: uő: *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 959–974.

Bernáth Aurél: Az absztrakt művészetről. A Szinyei Társaság és művészetünk útja (1947), in: *Kritikák és képek* 1976, i.m., 72–78. (első közlés: in: Bernáth Aurél: *A múzsa körül*, Budapest, 1962, 172–186.)

Bernatowicz, Piotr: Picasso behind the Iron Curtain: From the History of the Postwar Reception of Pablo Picasso, in: East-Central Europe, in: Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny and Piotr Piotrowski eds., *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, CEU Press, Budapest-New York, 2016, 151–164.

Berzsenyi Dániel: Bucsuzás Kemenes-aljától, in: *Berzsenyi Dániel művei*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 67.

Bevers, Holm – Schatborn, Peter – Welzel, Barbara: *Rembrandt: De Meester & zijn Werkplaats. Tekeningen & Etsen*, Rijksmuseum, Amsterdam – Waanders Uitgevers, Zwolle, 1991-1992

Beyond Corrupted Eye. Akumulatory 2 Gallery 1972-1990, kat. Zacheta, Varsó, 2012, 430–431.

Bezzola, Tobia – Lentsch, Franziska (Hrsg.) *Europop*, kat. Kunsthaus Zürich, DuMont, Köln, 2008

Białostocki, Jan: Some Values of Artistic Periphery, in: Irving Lavin (szerk.) *World Art: Themes of Unity and Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*. Volume I. University Park, OA: The Pennsylvania State University Press, 49–58.

Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'Arte. Grafica d'Oggi, Filippo Longo szerk., Venezia, 1972

Bierce, Ambroice: *Bagoly-folyó*, 1968, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1968

Birkás Ákos. Fotómunkák 1975-78, Knoll Galéria, Budapest/Bécs, 2012

Blauvelt, Andrew (ed.): *Hippie Modernism. The Struggle for Utopia*, kat. Walker Art Center, Minneapolis, 2016

Bordács Andrea – Kollár József – Sinkovits Péter: *Tót Endre*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 2003

Boros Géza: Barbár King, *Élet és Irodalom*, XLVIII. évfolyam 22. szám, 2004. május 28.

Boros Géza: Leletmentés. Erdély Miklós fotómozaikjai, *Artmagazin*, 2014/6, 36.

Boskovits Miklós: *Piero della Francesca perspektívaelmélete különös tekintettel a 15. századi olasz művészetelmélettel való kapcsolataira*, szakdolgozat, kézirat, Művészettörténet Tanszék, ELTE, Budapest, 1959, elérhető: ELTE Művészettörténeti Intézet könyvtára, 0149

Boskovits Miklós: A perspektívakutatás a művészettörténeti szakirodalomban, *Művészettörténeti Értesítő*, 1960/3., 177–191.

Bóta Gábor: *Gyémántográfia*, Budapest, 2006, 33.

Bourriaud, Nicolas: *Relációesztétika*, Műcsarnok, Budapest, 2007

Bourriaud, Nicolas: *Utómunkálatok*, Műcsarnok, Budapest, 2007

Brassai: *Beszélgetések Picassóval*, Corvina, Budapest, 1968 (címlapterv)

Bredekamp, Horst: Die Kunst als Freiheit, in: *Verführung Freiheit. Kunst in Europa seit 1945*, Flacke, Monika (Hrsg.), Deutsches Historisches Museum, Berlin, Sandstein Verlag, Dresden, 2012, 22.

Brendel János: *Lakner László budapesti munkássága. 1959-1973*, Új Művészet Kiadó – Niessen Buch- und Offsetdruckerei GmbH art print publishers, Budapest-Essen, 2000

Brendel János: Hommage à Celan, in: Thomas Hirsch – Néray Katalin (szerk.): *Lakner László. Metamorphosis*. kat. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004, 71–75.

Brendel János (szerk.): *László Lakner. Prace konceptualne & W holdzie Celanowi* (angol és lengyel nyelven), kat. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki Warszawa, Varsó, 2004

Buchloh, Benjamin H. D.: Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art, *Artforum*, September 1982, 43–56.

Buchloh, Benjamin H. D.: *Gerhard Richter. Painting after the Subject of History*, Thesis (Ph.D.). - City University of New York, NY, 1994

Buchloch, Benjamin: *Neo-Avantgarde and Cultural Industry*, Cambridge (Mass.), 2000

Buchloh, Benjamin H. D.: *Scheiben und Strips von Gerhard Richter*, Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2013

Buchloh, Benjamin H. D.: *Gerhard Richters Birkenau-Bilder*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2016

Buck, Theo: *Bildersprache. Celan-Motive bei László Lakner und Anselm Kiefer. Celan-Studien II*, Rimbaud Verlag, Aachen, 1993

Bürger, Peter: *Az avantgárd elmélete*, Seregi Tamás ford., Univ Kiadó, Szeged, 2010, 24–25. (első kiad. Frankfurt a.M, 1974)

Claudia Calirman: *Brazilian Art under Dictatorship*, Duke, Durham NC, 2012

Camfield, William A.: *Francis Picabia. His Art, Life and Times*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1979, 78.

Celan, Paul: *Todesfuge. László Lakner: Nachschreibungen. Mit acht Gouachen von László Lakner und einem Text von Theo Buck*, Rimbaud Verlag, 1994

Chalupecky, Jindrich: *A művész sorsa. Duchamp meditációk* (Beke Márton ford.), Budapest, Balassi, 2002, 70–71. (Torst, 1998)

Clair, Jean: Notes sur une possible fin des livres, *L'Art Vivant*, mars 74/No.47, 1–2.

Clair, Jean: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció*, (Déva Mária ford.) Corvina, Budapest (Imago), 1988 (Paris, 1975)

Clark, Kenneth: *Piero della Francesca*, Phaidon, London, 1951

Crone, R-Koerner, J.L.: *Paul Klee. Legend of the Sign*, Columbia University Press, New York, 1991

Crow, Thomas: This is now. Becoming Robert Rauschenberg, *Artforum*, Vol. 36, No. 1, September 1997,

elérhető:

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n1_v36/ai_20197586/?tag=content;coll

Crowley, David – Pavitt, Jane (eds.): *Cold War Modern. Design 1945-1970*, V&A Publishing, Victoria and Albert Museum, London, 2008

Crowley, David: *Posters of the Cold War*, V&A Publishing, Victoria and Albert Museum, London, 2008

Crowley David: *Pop Effects in Eastern Europe under Communist Rule*, in: *The World Goes Pop*, Morgan, Jessica – Frigeri, Flavia eds., kat. Tate Modern, London, 2015, 29–37.

Curley, John J.: *A Conspiracy of Images. Andy Warhol, Gerhard Richter and the Art of the Cold War*, Yale University Press, New Haven and London, 2013

Csanádi-Bognár Szilvia: „Második művészettörténet”, *Balkon*, 2009/11-12, 26–29.

Csernus Tibor *festőművész retrospektív kiállítása*, kat., Fertőszögi Péter szerk., Kogart, Budapest, 2006, 136–139.

Csernus Tibor: Pályakezdés: A művész emlékezései (részletek Kis Tibor Csernus Tiborral készített interjújából, 1996), in: *Csernus Tibor*, Varga Zsuzsa szerk., Helikon–EMA, Budapest, 2000, 9.

Dabrowski, Magdalena: Aleksandr Rodchenko: Innovation and Experiment, in: *Alexandr Rodchenko*, Magdalena Dabrowski – Leah Dickerman – Peter Galassi eds., kat. The Museum of Modern Art, New York, 1998, 19–49.

Dalí, Salvador: *Millet Angelusának tragikus mítosza. „Paranoia-kritikai” értelmezés*, Corvina, Budapest, 1986 (Paris, 1963)

Danilova, Alexandra: In the Gap between Art and Life. Pop Sensibility in European Art 1950-1960s, in: *Facing the Future. Art in Europe 1945-1968*, Paul Dujardin – Sophie Lauwers – Peter Weibel – Marina Loshak eds., kat. Bozar, Brussels – ZKM, Karlsruhe, Puskin Múzeum, Moszkva, Lanoo Publishers, Brussels, 2016, 289–309.

Danto, Arthur C.: Művészet a művészet vége után, in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép fenomen valóság*, Kijarat, Budapest, 1997, 370–380.

Debord, Guy: *A spektakulum társadalma*, (Erdhardt Miklós ford.), Balassi, BAE Tartóshullám, Budapest, 2006, 23 (Paris, 1967)

De Duve, Thierry: *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.), 1996

Deecke, Thomas (szerk): *László Lakner. Bilder, Bücher, Filme, Zettel*, kat. Neuer Berliner Kunstverein und Berliner Künstlerprogramm (DAAD), (Nyugat-)Berlin, 1975

Deecke, Thomas: Realismus – Realität, in: Deecke, Thomas (Hrsg): *Laszlo Lakner. Gesammelte Dokumente. 1960-1974*, kat. Overbeck-Gesellschaft E. V. Lübeck, 1975 (az aacheni katalógus módosított második kiadása), o.n.

Deecke, Thomas: László Lakner. Zitate der Wirklichkeit, in: kat. *Bild-Raum-Klang. 11 Internationale Künstler Gäste des Berliner Künstlerprogramms, Deutscher Akademischer Austauschdienst, im Wissenschaftszentrum Bonn-Bad Godesberg*, Wissenschaftszentrum, 1976, o.n.

Deecke, Thomas: László Lakner, in: kat. Honnef-Harlin, Gabriele (et. al.): *Documenta 6. Kassel, Malerei, Plastik, Performance*, Kassel (Bd. 1/3), 1977, 96–97.

Deecke, Thomas: Malerei und Sujet bei L.L., in: Deecke, Thomas (Hrsg.): *László Lakner. Malerei 1974-1979. Eine Auswahl von Bildern und Objekten*, kat. Westfälischer Kunstverein, Münster, 1979, 5–13.

Sartorius, Joachim: *László Lakner. Zum 70. Geburtstag. Schrift und Bild, Rede zur Eröffnung am 24. April 2006*, elérhető: http://www.galerie-nothelfer.de/200604_lakner_rede.html

Dékei Kriszta: A szabadság szele. Kiáramlás és delej a Centrális Galériában, *Beszélő*, 2008. október, XIII/10., (elérhető: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-szabadsag-szele>)

Dékei Krisztina: Túllépni az időn – Lakner László Metamorfózisai, Lakner László: Metamorfózis, *Balkon*, 2005/1, 17–21.

Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Az érzet logikája*, Atlantisz, Budapest, 2014 (Párizs, 1981), 29.

Dickerman, Leah: *Rauschenberg Canyon*, The Museum of Modern Art, New York, 2013 31.

Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, Wilhelm Fink, München, 2007 (Paris, 2003)

Dokumentum 69-70, Budapest, 1970, o.n.

Dömötör Tekla: *Magyar népszokások*, Corvina, Budapest, 1972

Duchamp, Marcel: *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991 (1977)

[E. Fehér Pál]: Önállóság és felelősség, *Népszabadság*, 1971. február 7., vasárnapi melléklet, 5.

Elger, Dietmar: *Gerhard Richter, Maler*, DuMont, Köln, 2008

Elger, Dietmar –Küster, Kerstin (Hrsg.): *Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte u Gerhard Richters Medienstrategie*, Verlag Buchhandlung Walther König, Köln, 2011

Elger, Dietmar ed., *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 1: 1962-1968, nos. 1-198*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2011

Elger, Dietmar ed., *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 3: 1976 - 1987, nos. 389 – 651*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2013

Elger, Dietmar ed., *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 4: 1988 - 1994, nos. 652-1 - 805-6*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2015

Elger, Dietmar ed., *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 2: 1968 - 1976, nos. 198 – 388*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2017

[Emőd Péter] Lakner László, *HVG*, 2011. július 13.

Endlich, Stefanie – Höynck, Rainer (Hrsg.): *Blickwechsel. 25 Jahre der Berliner Künstlerprogramm*, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Argon Verlag, Berlin, 1988

Endlich, Stefanie: *Übermalung, Verschnürung, Schwärzung. Buchverwandlungen in der Gegenwartskunst*, in: Mona Körte – Cornelia Ortlieb (Hrsg.): *Verbergen, Überschreiben, Zerreißen. Formen der Buchzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2007, 293-311

Enwezor, Okwui, Siegel, Katy, Wilmes, Ulrich Hrsg., *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945-1965*, kat. Haus der Kunst, München, 2017 (különös tekintettel a *Realismen* szekcióra: 418–495.)

Erdély Dániel: „Mi kis” életünk. Rózsikának. *Árgus*, II. évf. 5. sz. (1991. szeptember–október) (*Erdély Miklós-összeállítás*) 89–100.

Erdély Miklós: Montázs-éhség, in: uő: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák. Válogatott írások II.*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Intermedia, Budapest, 1995, 95-104. (első megjelenés: Valóság, 1966. 4., 100–106.)

Erdély Miklós: Pop tanulmány (1968), in: uő: *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991, 23–36.

Erdély Miklós: *Ismétléseleméleti tézisek*; Erdély Miklós: *Azonosításelméleti vizsgálatok* in: Erdély Miklós: *Kollapszus orv*, Magyar Műhely, Párizs, 1974 (1991), 2. kötet, 86–87.

Esterházy Péter: Ujjgyak – A baj, *Élet és Irodalom*, 2011. július 1.

Fabényi Júlia: *A magyar neoavantgárd első generációja 1965-72*, kat. Szombathelyi Képtár, szerk. Szombathely, 1998

Faust, Wolfgang Max –Vries, Gerd de: *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, DuMont, Köln, 1982

Fehér Dávid: *Festői tradíció és az avantgárd kihívása Lakner László korai művészetében*, 2010, szakdolgozat (osztatlan képzés, MA), Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Esztétika Tanszék, ELTE, Budapest

Fehér Dávid: *Lakner László munkássága 1970-1980 között*, 2010, szakdolgozat (osztatlan képzés, MA), Művészettörténeti Intézet, ELTE, Budapest

Fehér Dávid: Lakner László *Homokkönyve*, *Balkon*, 2010/4, 8–13.

Fehér Dávid: Találkozások Laknerrel, *Premier*, 2010. március-április, 72–73.

Fehér Dávid: Lost and Found: Az eltűnt varrólányok esete - nyomozás Lakner László képe után, *Artmagazin*, 2010/5., 66–73.

Fehér Dávid: Avantgarde-Arrièregarde. Lakner László grafikáiról, *Élet és Irodalom*, 2011. július 22., 2.

Fehér Dávid: *Lakner László: Varrólányok Hitler beszédét hallgatják*, Fehér Dávid szerk., kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2011 (Angolul: *László Lakner: Seamstresses Listen to Hitler's Speech*, Adèle Eisenstein ford.); Dávid Fehér: *László Lakner: Näherinnen hören Hitlers Rede. Die Geschichte eines verschollenen und wiedergefundenen Bildes*, Berlin, 2011

Fehér Dávid: „Parttalan realizmus” – A hiperrealitástól a realitásig, *Ars Hungarica*, 2011/3., A hosszú hatvanas évek, 127–133.

Fehér Dávid: „Nem hiszek a túl direkt dolgokban”. Beszélgetés Attalai Gáborral, *Ars Hungarica*, 2011/3., (A hosszú hatvanas évek), 118.

Fehér Dávid: A negatív csillag. Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez egy kamarakiállítás ürügyén (1–2. rész), *Balkon*, 2011/1, 18–22.; 2011/2, 2–5.

Fehér, Dávid: Lakner László: Gehorsam / Engedelmesen, in: *Verführung Freiheit*, kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin, 2012 (digitális változat)

Fehér Dávid: A megfestett valóság. A fotórealizmus kezdetei Magyarországon, in: *Édentől keletre. Fotórealizmus: Valóságváltozatok*, kiáll. kat, Ludwig Múzeum, Erőss Nikolett szerk., Budapest, 2012 (angolul: Painted Reality. The Beginnings of Photorealism in Hungary), 14–39.

Fehér Dávid: Lakner László: Önarckép önkioldóval, 1970, in: *Az Uffizi Képtár magyar önarcképei*, Fehér Ildikó szerk., Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2013, 192–201.

Fehér, Dávid: László Lakner: Autoritratto con autoscatto, in: *Gli autoritratti ungheresi degli Uffizi*, kat. Galleria degli Uffizi, Giunti Editore, Firenze 2013, 162–169.

Fehér Dávid: Kötél és identitás. Megjegyzések Lakner László Identitás (Kötél) című alkotásához, in: *Tanulmányok. Filozófiatudományi Doktori Iskola. Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola (Asteriskos 4.)*, Szőke Annamária – Ullmann Tamás (szerk.), Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Doktori Iskolák Tanulmányai, ELTE, Budapest, 2013, 311–327.

Fehér Dávid: „Ez a tárlat az életműre vonatkozó esszenciális kijelentés”. Interjú a Budapesten kiállító Günther Ueckerrel, *Múzeumcafé*, 2013/2, 100–101.

Fehér Dávid: Transzfer ideák. Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális műveihez, in kat.: *Attalai Gábor*, Vintage Galéria, Budapest, 2013, 2–9.

Fehér Dávid: Lakner László: Cím nélkül, 1994, in: *Konstruktív. Konkrét. Nemzetközi művészet a Vass-gyűjteményben*, Gosztanyi Ferenc szerk., Art V. Premier, Budapest, 2014, 178.

Fehér Dávid: Parttalan Pop (Post-pop: East Meets West), *Élet és Irodalom*, 2014. december 19., 46.

Fehér Dávid: Lakner László: Rózsák, 1969, in: *Virág Judit Galéria és Aukciósház*, Őszi aukció, katalógus, Budapest, 2014, 50–52.

Fehér Dávid: Lakner László: Csendélet 1960-63 körül, *Virág Judit Galéria és aukciósház téli aukció*, kat., Budapest, 2014, 304–305.

Fehér Dávid: Pop volt, pop nem volt (The World Goes Pop), *Élet és Irodalom*, 2015. december 18., 18.

Fehér, Dávid: „Where is the Light?” Transformations of Pop Art in Hungary, in: *International Pop*, Darsie Alexander and Bartholomew Ryan eds., kat. Walker Art Center, Minneapolis, 2015, 131–148.

Fehér Dávid: Nemzetközi pop. Popizmusok Magyarországon, *HVG Extra - Business*, 2015/4, 88–90.

Fehér Dávid: „A pop-kérdés”. Pop art és Kelet-Közép-Európa / The „Pop Problem” – Pop Art and East Central Europe, in: *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*, Timár Katalin szerk., kat. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2015, 116–129.

Fehér, Dávid: Consonants of Karl Marx. Left vs. Left in the Hungarian Neo-Avantgarde: The Case of László Lakner, Tomus 56, *Acta Historiae Artium*, 2015, 343–353.

Fehér Dávid: „Mindig politikus voltam”. Beszélgetés Derek Boshier-vel, *Balkon*, 2015/9, 13. (teljes interjú: 10–19.)

Fehér Dávid: *Lakner László*, Hungart, Budapest, 2016

Fehér Dávid: *Méhes László*, Hungart, Budapest, 2016

Fehér Dávid: Lakner László: Absztrakt kép, 1962, in: *Virág Judit Galéria és Aukciósház*, Őszi aukció, katalógus, Budapest, 2016, 260–261.

Fehér Dávid: KEMÉNY / POP. Kemény György és a pop art, *Artmagazin*, 2016/6, 32–41.

Fehér Dávid: Miért Lakner?, *Artmagazin online*, 2016.05.25, elérhető: http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/miert_lakner_3278.html?pageid=119

Fehér Dávid: Érintkező kánonok. Nyugati művészeti tendenciák megjelenése Magyarországon a „hosszú hatvanas években”, in: *Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)*, Borus Judit szerk., kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017, 104–125.

Fehér, Dávid: Pop Beyond Pop. Some Exhibitions of the Hungarian “Iparterv-Circle”, in: *Art in Transfer in the Era of Pop. Curatorial Practices and Transnational Strategies*, Annika Öhrner ed., Södertörn University, Stockholm, 2017, 343–372.

Fehér, Dávid: Reframing Abstraction. Three Generations of Hungarian Art, in: Sandro Droschl ed.: *Abstract Hungary*, kat. Künstlerhaus, Graz, 2017 (megjelenés előtt)

Fehér Dávid: Az emlékezés mint ornamens. Non/figurációk Georg Baselitz művészetében / Memory as Ornament. Non/Figurations in the Art of Georg Baselitz, in: *Georg Baselitz. Újrajátszott múlt / Review with Preview*, Bódi Kinga szerk., kat. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017, 78–113.

Fehér, Dávid: Keeping Pace. New Positions in Hungarian Art in the 1960s and 1970s in: *With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies*, András Szántó ed., cat. Elizabeth Dee Gallery, New York, 2017, 116–125.)

Fehér Dávid: Festészet után festészet, *Új Művészet*, Ez nem kunszt. Az Új Művészet elméleti melléklete (A festészet jelene), 2017/3, 6–12.

Fehér, Dávid: Relations and Reality. Avant-Garde Artists and Applied Arts beyond the 3Ts, in: *Cultural Policy and the Arts in Cold War Hungary: Tolerated, Banned*,

Supported, Isotta Poggi and Cristina Cuevas-Wolf eds., Getty Research Institute, Los Angeles, 2018, 57–70. (megjelenés előtt)

Fehér, Dávid: *(Dis)figuring Reality. New Forms of Figuration in Hungarian Painting (1957-1975)*, in: Sándor Hornyik, Edit Sasvári and Hedvig Turai eds.: *Art in Hungary 1956-1980: Doublespeak and Beyond*, Thames & Hudson, London, 2018, 136–159. (megjelenés előtt)

Ferguson, Russell ed., *Hand-painted pop. American art in transition 1955-62*, exh. cat., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, New York: Rizzoli, 1992

Forgács Éva: A kultúra senkiföldjén. Avantgárd a magyar kultúrában, in: Knoll, Hans szerk.: *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002, 11–65.

Forgács Éva: Nyolcak. Terminológia, történelem, kulturális transzfer. *Enigma*, 2011/69, 32–37.

Forgács, Éva: *Hungarian Art. Confrontation and Revival in the Modern Movement*, Doppelhouse Press, Los Angeles, 2016

Forgách András: Kemény dió. Varrólányok Hitler beszédét hallgatják, *Élet és Irodalom*, 2011. július 1.

Foster, Hal: *The First Pop Age*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2012

Fóthy János: Stúdió 67. Képzőművész fiatalságunk seregszemléje, *Művészet*, 1967. október, VIII/10, 42-43.

Foucault, Michel: Ez nem pipa (Mahler Zoltán ford), *Athenaeum* 1993, I/4, 141–165.

Fowkes, Maja és Reuben: Placing Bookmarks: The Institutionalisation and De-Institutionalisation of Hungarian Neo-Avant-Garde and Contemporary Art, *Tate Papers*, no.26, Autumn 2016, URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/26/placing-bookmarks>

Frank János: Lakner Lászlónál, *Élet és Irodalom*, 1966. X/4, 1966. január 22., 8.; újraközölve: Frank János: *Szóra bírt műtermek*, Magvető, Budapest, 1975, 28.

Frank János: *Makovecz Imre*, Corvina, Budapest, 1980

Friedel, Helmut (Hrsg.): *Gerhard Richter: Birkenau*, kat. Museum Frieder Burda, Verlag der Buchhandlung Walther König Köln, 2016

Gellhaus, Axel: *Paul Celan bei Martin Heidegger in Todtnauberg*, Spuren 60, Freiburg im Breisgau, 2004

Gelshorn, Julia: *Aneignungen der Kunstgeschichte. Strategien der Wiederholung bei Gerhard Richter und Sigmar Polke*, Thesis (Ph.D.). - University of Bern, 2004

Gelshorn, Julia: *Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2012

Geskó Judit: A Szépművészeti Múzeum képei az emlékezet terében, II. rész: Beszélgetés Lakner Lászlóval, *Artmagazin*, 2016/3, 16–19.

Giedion-Welcker, Carola: *Paul Klee in Selbstbezeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg, 1961

Gillen, Eckhart J.: Painter without Qualities. Gerhard Richter's Path from Socialist Society to Western Art System, 1956-1966, in: Christine Mehring – Jeanne Anne Nugent – Jon L. Seydl (szerk.): *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010, 63–89.

Gillen, Eckhart J.: Ist der Kapitalistische Realismus in Wahrheit ein Sozialistischer Realismus?, in: *Leben mit pop. Eine Reproduktion des Kapitalistischen Realismus*, Gregor Jansen – Elodie Evers, Magdalena Holzhey Hrsg., kat. Kunsthalle Düsseldorf, 2013, 135–144.

Gillen, Eckhart and Weibel, Peter eds., *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968*, cat. BOZAR, Brussels; ZKM Karlsruhe; The Puskhin State Muiseum of Fine Arts Moscow, 2016 (különös tekintettel a *Cold War* és a *New Realisms* szekciókra: 188–285.; 288–359.)

Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s, kat. Queens Museum of Art, New York – Walker Art Center, Minneapolis, Miami Art Museum, Philomena Mariani, Miami, 1999–2000

Godfrey, Tony: *Conceptual Art (Art and Ideas)*, Phaidon, London, 1998

Godfrey, Mark and Serota, Nicholas eds.: *Gerhard Richter. Panorama. A Retrospective*, kat. Tate Modern, London, Neue Nationalgalerie, Berlin, Centre Pompidou Musée national d'art moderne, Paris, 2012

Grasskamp, Walter: Ästhetik für Produzenten, *Kunstforum*, 1/80 (Bd. 37), „Zwischen Kunst und Literatur“, 138-139.

Gregorová, Lucia: Her View of Him and Her, in: *Jana Želibská. No Touching*, Vladimíra Bünigerová – Lucia Gregorová eds., Slovak National Gallery, Bratislava, 2012, 42–59.

Greskovics Eszter: Az „R”-kiállítás (1970) rekonstrukciója, *Balkon*, 2014/1, 9–13.

Griffin, Tim ed.: *Writings on Wade Guyton*, Jrp Ringier, Zürich, 2018

Groh, Klaus (ed.): *If I had a Mind (Ich stelle mir vor...)* Concept art. Project- art, Verlag M. Dumont, Köln, 1971

Groh, Klaus (ed.): *Aktuelle Kunst zu Osteuropa. Csr, Jugoslawien, Polen, Rumänien, Udssr, Ungarn*, Verlag M. Dumont, Köln, 1972

Grohmann, Will: *Paul Klee*, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1954, 445.

Gyárfás Péter: A festészet szabadságát keresve. Esseni beszélgetés Lakner Lászlóval, *Mozgó Világ*, 1986/9., 94–111.

Gyárfás Péter: Száj, rózsá, könyv, *Élet és Irodalom*, 2001. augusztus 17.

Gyárfás Péter: Arcképvázlat a hetvenes évekből. Brendel János: Lakner László, rec., *Holmi*, 14., 2002/4., 540–547

Gyéánt László: A Lakner, *Elite*, 1994 márc-ápr., 21.

György Péter: A kultúrpolitika teremtette pop art, *Buksz*, 1994/2, 187–194.

György Péter – Turai Hedvig (szerk): *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*, Corvina, Budapest, 1992

György Péter: *Apám helyett*. Magvető, Budapest, 2011

Hafner Zoltán (szerk.): *Jovánovics*, Budapest, Corvina, 2004

Hajdu István: A gumírozott történelem, *Beszélő*, 1993., 5. évf. 50. szám, URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-gumirozott-tortenelem>

Hajdu István: Lakner László a Goethe Intézetben, *Balkon*, 1994/4., 21.

Hajdu István: Könyv-tár, szó-tár. Lakner László és Emmett Williams a Goethe Intézetben, *Beszélő*, 1994. március 17., V/11, 31–32.

Hajdu István: *Bak Imre*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2003

Hajdu István: *Hencze Tamás*, PolgArt Kiadó, Budapest, 2004

Hajdu István: Megfestett festészet. Metamorfózis. Lakner László életmű-kiállítása, *Magyar Narancs*, 2004. december 16., 88–89.

Hajdu István: Önnéző. Hajdu István beszélgetése Major Jánossal, *Balkon*, 2009/11-12, 2–10.

Hanákova, Petra: Déjiny a soucasnost, *Camera Obscura*, 2012/7, 50.

Harbusch, Ute: László Lakner: Schwarze Milch, in: Frank Möbus - Friedekrike Schmidt-Möbus (Hrsg.): *Dichterbilder. Von Walther von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek*, Stuttgart, Reclam, 2003, 166–167.

Harlan, Volker: *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuysszal*, Budapest, Metronóm, 2001 (Stuttgart, 1986)

Hawker, Rosemary: *Blur. Gerhard Richter and the Photographic in Painting*, Thesis (Ph.D.). - University of Queensland, Brisbane, 2006

Heartfield, John: *Wer Bürgerblätter liest...*, 1930, fotómontázs, papír, megjelenés: AIZ, Berlin, Nr. 6., 1930, 103.

Hegedüs Orsolya: *Lakner László művészete (1960-1970)*, ELTE BTK, Művészettörténet Szak, szakdolgozat, kézirat, 2000

Hegedüs Orsolya: Konceptuális akcionizmus. Adalékok Tót Endre *Nagyon speciális örömök* című sorozatának értelmezéséhez, in: *Tót Endre: Very Special Gladnesses*, kat. Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2017, 4–11.

Hegewisch, Katharina: László Lakner, in: *Ambiente Berlin. XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, Simonetta Rasponi ed., Fabbri Editori, Milano, 1990, 95.

Hegyí, Dóra – Szakács, Eszter – László, Zsuzsa eds.: *Imagination/Idea The Beginning of Hungarian Conceptual Art. The László Beke Collection, 1971*, JRP Ringier, Zürich, 2014

Hegyí Lóránd: *Nádler István*, Műcsarnok, Budapest, 2001

Hegyí Lóránd: *Korniss Dezső*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1982, 29. skk.

Helme, Sirje: Why do we call it avant-garde? Abstract art and pop art in Estonia in the late 1950s and in the 1960s, in: Helme, Sirje (ed.): *Different Modernisms, Different Avant-Gardes. Problems in Central and Eastern European Art after World War II (Proceedings of the Art Museum of Estonia 4.)*, Autumn Conference 2007, KUMU, Tallinn, 2009, 138–152.

Helme, Sirje: *Popkunst Forever. Estonian Pop Art at the Turn of the 1960s and 1970s*, Eesti Kunstimuseum, KUMU, Tallinn, 2010

Hennig, Alexandra: *Francis Bacon: Portraiture after Representation*, in: kat. *Francis Bacon and the Tradition of Art*, Hrsg. Wilfrid Seipel, Barbara Steffen, Christoph Vitali, Kunsthistorisches Museum, Wien, Basel, 2004, 215–220.

Hirsch, Thomas: Die Bilder zwischen den Zeilen. Zu den Papierarbeiten von László Lakner, in: *Laszlo Lakner. Bilder und Objekte*, kat. Galerie Jaspers, München, 1993, 4–7.

Hinz, Berthold: *Die Malerei im deutschen Faschismus – Kunst und Konterrevolution*. Hanser, München, 1974

Hinz, Berthold Hrsg.: *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*. Anabas-Verlag, Giessen, 1979

Hirsch, Thomas: Grenzland zwischen Poesie und Malerei. Ein Interview, in: *Laszlo Lakner. Bilder und Objekte*, kat. Galerie Jaspers, München, 1993, 26.

Hirsch, Thomas: Spuren der Geschichte, Zeichen der Malerei. Über László Lakner, in: *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 31, Heft 19, 3. Quartal, Verlage Weltkunst und Bruckmann, München, 1995, 3–11.

Hirsch, Thomas: Risse in die Farbe, Spuren der Existenz, in: *Laszlo Lakner. Splitterbilder*, kat. Galerie Winkelmann, Düsseldorf, 1996, 13–14.

Hirsch, Thomas: *Über „Köpfe und Schädel“*. Fragmente eines Gesprächs zwischen Thomas Hirsch und Laszlo Lakner, in: *Laszlo Lakner. Köpfe und Schädel. Eine Bilderauswahl...*, Rimbaud Presse & Niessen Art Print Publishers, 1997, 64.

Hirsch, Thomas: Un soir serein. Lakner László művészetének aspektusai 1974 után (Nagy Edina ford.), in: Thomas Hirsch – Néray Katalin (szerk.): *Lakner László. Metamorphosis*. kat. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004, 17–25.

Hirsch, Thomas: Der Spiegel des Selbst. Bemerkungen zu den Bucharbeiten von László Lakner, in: *László Lakner. Buchwerke. 1969-2009*, 2009, i.m., 57–62.

Hirsch, Thomas: Das „Foot Art-Projekt“ von László Lakner, in: *László Lakner. Fussball im Museum der Schönen Künste* 2010, i.m., o.n.; szintén előkészületben van Hirsch publikációja Lakner László *Kínai levelezőlap* című alkotásáról.

Honisch, Dieter (szerk): *Situation Ungarn. Kunst – vor und nach der Wende*, kat. Stiftung Brandenburger Tor der Bankgesellschaft, Max Liebermann Haus am Brandenburger Tor, Berlin, 2002

Honnef-Harlin, Gabriele (et. al.): *Documenta 6. Kassel, Malerei, Plastik, Performance*, Kassel (Bd. 1/3), 1977, 97.

Honnef, Klaus (szerk): *Umwelt-Akzente. Die Expansion der Kunst*, Mousschau, 1970

Honnef, Klaus: *Concept Art*, Phaidon, Köln, 1971

Honnef, Klaus: Symbolische Form als anschauliches Erkenntnisprinzip. Ein Versuch zur Montage, in: Thomas, Karin (szerk): *John Heartfield*, DuMont, Köln, 1991, 38–53.

Hornyik Sándor: A szürnaturalista kísérlet: Csernust Tibor és a szocialista realizmus, *Ars Hungarica*, 2011/3, 7–19.

Hornyik Sándor: A montázs szelleme. A magyar képzőművészet „szürrealista” tárnái, in: *Dada és szürrealizmus. Magritte, Duchamp, Man Ray, Miró, Dalí. Válogatás a jeruzsálemi Izrael Múzeum gyűjteményéből. Átrendezett valóság. Alkotói stratégiák a magyar művészetben a dada és a szürrealizmus vonzásában*, Dr. Adina Kamien-Kazhdan – Kumin Mónika szerk., Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014, 209–223.

Hornyik Sándor: Aesthetics in the Shadow of Politics. Surnaturalism and Magical Socialist Realism in Hungary in the Early Sixties, *Acta Historiae Artium*, Tomus 56, 2015, 323–332.

Hornyik Sándor: A szocialista spektakulum és a magyar „konstruktivizmus”, in: *Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)*, Borus Judit szerk., kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017, 86–103.

Hornyik Sándor: Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon. A közép-európai neoavantgárd identitás konstrukciói, *Ars Hungarica*, 2017/4, 449–463.

Hornyik, Sándor – Sasvári, Edit – Turai, Hedvig eds.: *Art in Hungary 1956-1980: Doublespeak and Beyond*, Thames & Hudson, London, 2018

Horváth György: A 36. Velencei Biennáléről, *Művészet*, 1972/10-11, 43–49.

Houellebecq, Michel: *Soumission*, Flammarion, Paris, 2015 (magyarul: *Behódolás*, Magvető, Budapest, 2015).

Hungria '74. Muestra presentanda por el Centro de Arte y Comunicación. Noviembre - Diciembre 1974., kat., Buenos Aires, 1974

Hunter, Sam: Larry Rivers, *Quadrum*, no. 18, 1965, 99-114, 183-4

Ikegami, Hiroko: *The Great Migrator. Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2010

Imdahl, Max: Regie und Struktur in den letzten Gruppenbildnissen von Rembrandt und Frans Hals (1962). In Uő.: *Zur Kunst der Tradition. Gesammelte Schriften*. Bd. 2. (3). Hrsg. Winter, Gundolf. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 385–396.

Imdahl, Max: Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis von Bildautonomie und Gegenstandsehen. In Uő: *Bildautonomie und Wirklichkeit*. Mäander Verlag, Mittenwald, 1981, 9–50.

„Iparterv” 68-80. *Kiállítás az Iparterv dísztermében*, (Beke László-Sinkovits Péter – Hegyi Lóránd szerk), Budapest, 1980

Jaczminski, Daniel: Liberating the Strange Fish. Visual Representations of Caliban and Their Successive Emancipation from Shakespeare’s Original Text, in: *Word & Image in Colonial and Postcolonial Literatures and Cultures*, Michael Meyer ed., Brill, Rodopi, 2009, 1–10.

Jetzt: Künste in Deutschland heute. kat. Kunsthalle Köln, 1970

Joachimides, Christos M. et al: *Zeitgeist*, kat. Martin Gropius Bau, Berlin, 1982

Joseph, Branden W: *Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde* (October Books), MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 2007 (2003)

Jouffroy, Alain: Budapest 1973: une fenêtre, *Opus International*, Mars 1974, No. 49, 109-113.

Jouffroy, Alain: La peinture, la photographie et la cécité, *Opus International*, Juin 1973, No. 44/45, 55-63.

Kácsor Adrienn: „Kétmillió vásárlások: Képzőművészet és politika a Kádár-korszakban.

- Szocialista mecénatúra 1965-1980 között, *Médiakutató*, 2009 ősz;
 URL:
http://www.mediakutato.hu/cikk/2009_03_osz/08_kepzomuveszet_politika_kadar/01.html
- Karginov, German: *Rodcsenko*, Corvina, Budapest, 1975, 59.
- Kemp-Welch, Klara: Autonomy, Solidarity and the Antipolitics of Net, in: *Sieć - sztuka dialogu / Net - Art of Dialogue*, Bożena Czubak ed., Fundacja Profile, Warszawa, 2012, 46–56.
- Kerber, Bernhard: *Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen*, Philipp Reclam jm, Stuttgart, 1971
- Kertész Dániel: Realizmus és absztrakció nálam összetartozik. Budapesti beszélgetés a 70 éves Lakner László festőművésszel, *Újbuda*, XVI/14, 2006. február 15, 5.
- Keserü Katalin: Pop Art Magyarországon, *Ars Hungarica*, 1991/1, 15–27.
- Keserü Katalin: *Variációk a pop art-ra. Fejezetek a magyar művészetből 1950-1990*, kat. Ernst Múzeum, Új Művészet Kiadó, 1993
- Keserü Katalin (szerk.): *Joseph Kosuth – zeno az ismert világ határán*, Műcsarnok, Budapest, 1993
- Keserü Katalin: Szó és kép Makovecz Imre műhelyében (A művészet mint jelenlét), in: *Olvasható kép, látható szöveg*, Lakner Lajos szerk., Déri Múzeum, Debrecen, 2014, 123–136.
- Kísérleti filmezés magyarországon*, Egyetemi Színpad, Budapest, 1982, 24.
- Knoll, Hans (összeáll): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002
- Kolesch, Doris –Lehmann, Anette Jael: Inter/Actions? Staging the Self and Medialization in Bruce Nauman, Joan Jonas, and Vito Acconci, in: *After the act. The (re)presentation of performance art*, Barbara Clausen ed, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2007, 67–78.
- Kolešnik, Ljiljana (ed.): *Socialism and Modernity. Art, Culture, Politics 1950-1974*, kat. MSU, Zagreb, 2012.
- Konrád György: Lakner, in: Thomas Hirsch – Néray Katalin (szerk.): *Lakner László. Metamorphosis*. kat. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004, 11–13.
- Konrád, György – Flügge, Matthias – Hirsch, Thomas: *László Lakner. Buchwerke. 1969-2009*, Otto Meissners Verlag, Berlin, 2009

Kőhalmi Péter: Szelíd, de nem súlytalan. Pop art, konceptuális művészet, politikum. Erdély Miklós és Szentjóby Tamás progresszív munkái a '60-as évek második felében, *Különbség*, 2012 május, XII/1., 151–191.

Körber Ágnes: A Képzőművészeti Almanach szabálytalan története. Megkésett ismertetés egy évkönyvsorozatról, *Ars Hungarica*, 2014/3, 351–362.

Körner Éva: Picasso, *Szabad Művészet*, 1956/1-2., 55–61.

Körner Éva: Studio 66, *The New Hungarian Quarterly*, 1966/24, 180–183.

Körner Éva: Az abszurd mint koncepció – A magyar konceptualizmus jelenségei, in: *Joseph Kosuth. Zeno az ismert világ határán*. Keserü Katalin (szerk.), kat. Műcsarnok, Budapest, Velencei Biennale, Magyar Pavilon, 1993, 185–198.

Körner Éva: Magyar avantgárd – izmusok nélkül. I. rész, *Új Művészet*, 94/4, 4-8

Körner Éva: Magyar avantgárd – izmusok nélkül. II. rész, *Új Művészet*, 94/5, 4-9.

Kovalovszky Márta: Úgy izgulok. Altorjai és a szürnaturalizmus, in: *Altorjai Sándor, Beke László – Dékei Krisztina szerk., kat. Műcsarnok, Műcsarnok – Első Magyar Látványtár – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet*, Budapest, 2003, 51–62.

Kozloff, Max: The Division and mockery of the self, *Studio International*, January 1970, 9–15.

Künstler aus Ungarn, Baukunst Galerie, Köln, 1970

Kürti Emese: *Experimentalizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr. Végh László és köre*, doktori disszertáció, Budapest, 2015

Kyrou, Ado: *L'âge d'or de la carte postale*, Andre Balland, Paris, 1966

La Biennale di Venezia 1976. Environment, Participation, Cultural Structures. General Catalogue (2/2 köt.), 343.

LAKNER, kat. KKI, Budapest, 1969

László Lakner, kat. Kunstverein, Kassel, 1976 (Roland Barthes idézetekkel)

László Lakner, kat. Galerie Hans Mayer, Düsseldorf, 1977 (szöv. Heiner Stachelhaus)

Lakner, László: *Anyám tyúkjá. Meiner Mutter Henne. 37 Computervariationen auf Sándor Petőfi's Gedicht*, Rainer Verlag Berlin, 1989 (reprint: Niessen, Essen, 2000)

Laszlo Lakner. Paintings and Objects, Bertha Urdang Gallery, New York, 1983. május 3. – május 28. (kat. bev. Karl Ruhrberg)

László Lakner, kat. Galerie Georg Nothelfer 1985, i.m., 36.

László Lakner: *Edgar Allan Poe »The Raven«*, művészkönyv, Rainer Verlag, Berlin, 1988

Laszlo Lakner. *INDEX. Nr.1. Texte & Konzepte, Buchstaben- und Zahlen-Bilder, Buchobjekte, Celan-Bilder mit einem Gespräch von Laszlo Beke und Laszlo Lakner*, kat. Goethe-Institut, Budapest, 1994 (4 kötet, magyar és német nyelven)

Laszlo Lakner: *Celan. Arbeiten aus 25 Jahren*, kat. Galeria S. Aachen, 1996, 22.

László Lakner. *Fussball im Museum der Schönen Künste*, Edition Eleven + 1 – Niessen Art-Print Publishers, Essen, 2010

László Lakner „real”. *Budapest – Berlin 1956-2006. Képek német és magyar magánygyűjteményekből*, Collegium Hungaricum, Berlin, 2006 [németül és magyarul]

Lakner László: Száj, 1969 / Mouth, 1969, in: *Újratervezés. Válogatás az Antal-Lusztig-gyűjteményből / Re-Planning. A Selection from the Antal-Lusztig Collection*, Nagy T. Katalin szerk., kat. Déri Múzeum – MODEM, Debrecen, 2016, 75–77., 330–331. (kat. A117)

László Lakner: *Referenzen. Konzeptuelle Werke*, Dávid Fehér ed., kat. Collegium Hungaricum, Wien, 2016

Lauterwein, Andrea: *Anselm Kiefer / Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, Thames and Hudson, London, 2007

Láncz Sándor: Lakner Lászlóról, *Művészet*, 1967/10, 21.

Lebensztejn, Jean-Claude: *Malcolm Morley. Itineraries*, Reaktion Books, London, 2001

Lengyel András – Tolvay Ernő (szerk.) *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény. Jegyzet gyanánt*, A & E '93 Kiadó, Budapest. 16.

LeWitt, Sol: Sentences of Conceptual Art, Art – Language, *The Journal of conceptual art*, Vol 1, No 1, 1969 May, 11–13.

Lippard, Lucy R.: *Six Years. The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press, Berkley and Los Angeles, 2001 (első megjelenés: 1973)

Lippard, Lucy R.: *Pop Art*, Thames and Hudson, London, 1966

Livingstone, Marco: *Peter Blake. One man show*, Lund Humphries, Burlington, 2009

Livingstone, Marco (Hrsg): *Pop Art*, (kat. Ludwig Museum, Köln), Prestel-Verlag, München, (Magda Moses és Bram Opstelten ford.), 1994 (első ném. kiad: 1992, első kiad: London, 1991)

Livingstone, Marco: *Pop Art. A Continuing Story*, Thames and Hudson, 2000 (1990)

Livingstone, Marco: *Pop Art. A Continuing History*, Thames and Hudson, London, 2002 (1990), 195.

Lobel, Michael: *James Rosenquist. Pop art, Politics and History in the 1960s*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 2009

Lukács György: Esztétikai kultúra (1910), in: uő: *Esztétikai kultúra. Tanulmányok*, Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, Budapest, 1998, 29.

Lukács György: *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez*, elérhető: http://www.balassikiado.hu/BB/NET/Lukacs/2_3.pdf (utolsó letöltés: 2017. 08. 12.)

Maenz, Paul – Gerd de Vries (szerk): *Art & Language. Texte zum Phänomenen Kunst und Sprache*, Verlag M. Dumont, Köln, 1972

Magritte, René: *A szavak és a képek*, magyarul közli Magritte illusztrációival: Pierre, José: *Magritte*, Corina, Budapest, 1993, 34–35. (Paris, 1984)

Mai magyar grafika, Solymár István szerk., B. Supka Magdolna bev., kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1968

Malen – Schreiben - Malen (Alfano-Ben-Beuys-Blank-Cavellini-Darboven-Kounellis-Lakner-Leverett-Noel-Opalka-Rühm-Twombly-Uecker-Venet-Welch), kat., Düsseldorf, Galerie Denis René Hans Mayer, 1976

Mariani, Philomena (szerk): *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, New York, 1999

Tendenciák 1970–1980. Másodlagos realizmus. Kiállítási katalógus. Összeáll. Néray Katalin – Sinkovits Péter. Fővárosi Tanács Óbudai Galériája, Zichy-kastély, Budapest, 1980, 14–15. kép

Maurer Dóra: Kép-írás, *Jelenlét*, 1997-1998 tél, 1–9.

Maurer Dóra szerk.: *Maurer Dóra*, kat. Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008

Maurer Dóra – Beke László: *Láttelel & Prognózis. Új magyar művészet a hatvanas és hetvenes években. Beszélgetés és interjúk*, Sumus Alapítvány, Budapest, 2016, 19.

Maurer Dóra korai grafikai munkásságáról: *Nyomhagyás–nyomtatás. Maurer Dóra grafikai munkássága. 1957–1981*, Maurer Dóra – Révész Emese – Vintage Galéria szerk., kat. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Gáyor-Maurer SUMUS Alapítvány, Budapest, 2017

McGonagill, Doris : *Warburg, Sebald, Richter. Towards a Visual Memory Archive*, Thesis (Ph.D.). - Harvard University, Cambridge, MA, 2006

McLuhan, Marshall / Fiore, Quentin: *The Medium is the message*, Gingko Press, Madera, 2001 (1967)

Mehring, Christine –Nugent, Jeanne Anne –Seydl, Jon L. eds.: *Gerhard Richter. Early Work, 1951–1972*, The J. Paul Getty Museum, Getty Publications, Los Angeles, 2010

Meincke, Guido: *Gerhard Richter. „Zwischen Resignation und Anspruch”. Malerei und Zeitgenossenschaft unter Vorbehalt*, Thesis (MA). - Ruhr-Universität Bochum, 2007

Meincke, Guido: *Gerhard Richter. Zeitgenossenschaft*, Verlag Silke Schreiber, München, 2013

Meisel, Louis K.: *Photo-Realism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, 13.

Meister, Jochen – Brantl, Sabine: *Ein Blick für das Volk. Die Kunst für alle*.

Mélyi József: Lakner befogadása, *Műértő*, 2005. január, VIII/1, 7.

Mélyi József: Számomra mindig csak egy művészet létezett” (Dieter Honisch-sal beszélget Mélyi József), *Balkon*, 2005/3, elérhető: http://www.balkon.hu/balkon05_03/00melyi.html

Merhán Orsolya: Alkotóközösségtől a felügyeleti szerv intézményéig. A Fiatalképzőművészek Stúdiójának története a kezdetektől 1967-ig, in: *Stúdió '66-'67*, 2006,

Merkert, Jörn – Prinz, Ursula: Berlin Velencében. A kiállítás történetéről, in: Néray Katalin szerk., *Ambiente Berlin*, Műcsarnok, Budapest, 1990, o.n. (Bakos Katalin, Havas Lujza, Schulz Katalin ford.), az eredeti szöveg: Jörn Merkert – Ursula Prinz: Berlin in Venedig. Zur Geschichte der Ausstellung, in: *Ambiente Berlin. XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, Simonetta Rasponi ed., Fabbri Editori, Milano, 1990, 21.

Merten, Ralph: László Lakner – Ohne Titel. Im Zeichen der Zeichen, in: Ralph Merten: *Zwischen Barbarei und Hoffnung. Positionen zum zwanzigsten Jahrhundert. Ein Privatissimum*, (kiáll. kat. Goethe Institut, Rotterdam; M.K. Ciurlionis National Museum of Art, Kaunas; Museum für Ausländische Kunst, Riga; G.A.M.E.S. of Art, Mönchengladbach; Bielefelder Kunstverein, Bielefeld), Neues Verlag, Kempen, 2000, 120-141.

Bruno Meyer: *Weibliche Schönheit. Kritische Betrachtungen über die Darstellung des Nackten. in Malerei und Photographie*, Klemm & Beckmann, Stuttgart, 1904

Meyer, Ursula: *Conceptual Art*, New York, 1972

Mill, Stuart: *Philosophy of Scientific Method*, New York, 1950, 57.

Mill, Stuart: *A System of Logic*, Teddington, 2009, 36.

Moldehn, Dominique: *Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte. 1960-1994*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 1996

Morley, Simon: *L'Art les Mots*, Hazan, Paris, 2004, 37-45.

Morris, Lynda and Grunenberg, Christoph eds., *Picasso. Peace and Freedom*, cat. Tate Liverpool, Albertina, Wien, Louisiana Museum of Modern Art, Numlebak, Tate Publishing, London, 2010

Motte, Manfred de la: Bateau Ivre – und andere imaginäre Schriften. Neun Enigmatica zur Arbeit von László Lakner, in: Georg Nothelfer (Hrsg.): *László Lakner*, kat. Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 1985, 13–15.

Motte, Manfred de la: „Rezitationen” oder „Die Köstlichkeit der Vorwände des Malers beim Schreiben”, in: Jochen Krüper – Manfred de la Motte (Hrsg.): *László Lakner. Rezitationen*, kat. Forum Kunst Rottweil, Galerie Heimeshoff, Essen, 1987, o.n.

Motte, Manfred de la: Brief an László Lakner, Herbst 1990, in: Georg Nothelfer (Hrsg.): *László Lakner. Papierarbeiten, Objekte & 3 Skulpturen 1976-1990*, kat. Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 1991/92, 20–23.

Motte, Manfred de la: Die entfernte Deutlichkeit, in: Vogel, Stefan –Motte, Manfred de la: *László Lakner. Malerei, Objekte & 2 Skulpturen. Eine Auswahl für die Toskanische Säulenhalle in Augsburg*, kat. Kunstverein Augsburg, Augsburg, 1992, 7.v

Moure, Gloria ed.: *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Ediciones Poígrafa, 20_21 Collection, Barcelona, 2001, 90–93.

Mundy, Jennifer ed.: *Duchamp. Man Ray. Picabia*, kat. Tate, London, 2008

Müller-Mehlis, Reinhard: *Die Kunst im Dritten Reich*. Heyne, München, 1976

NAGYÍTÁSOK – 1963. *Az Oldás és kötés kora*, Andrási Gábor, Török Tamás, Mélyi József, Szegedy-Maszák Zsuzsanna, Zombori Mónika szerk., kat. Új Budapest Galéria, (iBooks), Budapest, 2016, 187–192.

Naumann, Francis M.: Aesthetic Anarchy, in: *Duchamp. Man Ray. Picabia*, Jennifer Mundy szerk., kat. Tate, London, 2008, 74-75.

Németh Lajos: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről, *Új írás*, 1961/8, 738–744., újraközölve: *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945–1975*, Corvina, Budapest, 1976, 205–214.

Németh Lajos: Gondolatok a X. Magyar Képzőművészeti Kiállításról, *Kritika*, 1965/11, 45–49.; újraközölve: Németh Lajos: *Gesztus vagy alkotás*, i.m., 2001, 42–49.

Németh Lajos: Stúdió, 1966, *Kritika*, 1966/6, 49–51. (újraközölve in: Németh Lajos: *Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről*, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 2001, 58–62.)

Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. 1968

Németh Lajos: Új törekvések a magyar képzőművészetben (A 68-as őszi évad tárlatairól), *Kritika*, 1969/4, 34–37. (újraközölve in: Németh Lajos: *Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről*, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 2001, 106–109. [idézett hely: 109.])

Néray Katalin: *Pop ikonográfia. Lakner László kiállítása a Kulturális Kapcsolatok Intézetében*, Művészet, 1970. szeptember, XI/9, 39–40.

Néray Katalin: Lakner László, in: Thomas Hirsch – Néray Katalin (szerk.): *Lakner László. Metamorphosis*. kat. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004, 7–8.

Newman, Michael – Jon, Bird (szerk): *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion Books, London, 1999

Nugent, Jeanne Anne: From Hans Sedlmayr to Mars and Back Again: New Problems in the Old History of Gerhard Richter's Radical Reworking of Modern Art, in: *Gerhard Richter. Early work*, 2010, i.m., 36–62.

Nyelvrács. *Paul Celan válogatott versei* (Kántás Balázs ford.), Ráday Könyvesház, Budapest, 2009, 18–19.)

Oelmacher Anna: Fiatal festő képei a Mednyánszky-teremben, *Magyar Nemzet*, 1964. március 5.

Ohff, Heinz: Laszlo Lakner: Galerie Folker Skulima, Berlin (27.1. - 15.3.75), *Das Kunstwerk*, (28) 1975/2, 51.

Ohff, Heinz: Laszlo Lakner: Galerie Folker Skulima, Berlin (März, April 77), *Das Kunstwerk*, (30) 1977/3, 78-79.

Heinz Ohff: vö. Ohff, Heinz: *Ein abendländisches Thema. László Lakner bei Skulima*, Berlin, *Tagesspiegel*, 12. März 1977

Orišková, Mária: *Zweistimmige Kunstgeschichte*. Praesens Verlag, Wien, 2008, 17-70.

Osterwold, Tilman: *Pop Art*, Taschen Verlag, Köln, 1989, 6.

P. Szabó Ernő: Remekművek, légüres térben. Beszélgetés Körner Évával, *Új Művészet*, 91/7, 4–10.

P. Szabó Ernő: Európai rangú tehetségeink vannak. Budapesti beszélgetés Lakner László festőművésszel, *Magyar Nemzet*, 2000. augusztus 19, 32.

P. Szabó Ernő: A képteremtés alkímiája. Csernus Tibor és Szabó Ákos festményei és rajzai a Forrás Galériában, *Magyar Nemzet*, 2009. november 28.

P. Szabó Ernő – Cserba Júlia: Szabó Ákos, elérhető: <https://artportal.hu/lexikon-muvesz/szabo-akos-1034/>

P. Szűcs Julianna: Örömtelen házfoglalás, *Népszabadság*, 2004. december 18., 11., elérhető: <http://nol.hu/archivum/archiv-345188-161135>

Paizs László *katalógusa*, kat. Fényes Adolf terem, 1971, o.n.

Pálos Miklós: A kaktusz virága. Bernát Andrást kérdezzgeti Pálos Miklós, *Balkon*, 1995/6-7-8, 29. [27–31.]

Passuth Krisztina: A Stúdió '66 festményeinek kiállítása az Ernst Múzeumban, *Tiszatáj*, 1966/június, 459–460.

Passuth Krisztina: Lakner László: Főköttő a magyar Néprajzi Múzeum anyagból, *Műgyűjtő*, V. évf, 73/1, 14–15.

Pataki Gábor: „Csak a saját értékítéletemre támaszkodhattam”. Beszélgetés Szabadi Judittal, *Új Művészet*, 91/9, 10–13, 72–74.

Paz, Octavio: *Meztelen jelenés*, Budapest, 1990 (Mexico, 1978), 70.

Péntek Orsolya: A varrólányok esete. Lakner László betiltott alkotása most először látható itthon, *Magyar Hírlap*, 2011. július 2.

Pernecky Géza: Fiatal Művészek Kiállítása, *Új írás*, 1963. szeptember III/9, 1137.

Pernecky Géza: Útkereső fiatalok, *Élet és Irodalom*, 1968. december 28, XII/52, 8.

Pernecky Géza: A magyar „szür-naturalizmus” problémája, in: uő. *Tanulmányút a pávakertbe*, Magvető, Budapest, 1969, 79. [teljes szöveg: 78-102.], első megjelenés: *Új Írás*, 1966/11

Pernecky Géza: Fiatalok Stúdiója, 1966, Kiállítás az Ernst Múzeumban, *Magyar Nemzet*, 1966. április 22.

Pernecky Géza: Stúdió 67. Fiatalok kiállítása az Ernst Múzeumban, *Magyar Nemzet*, 1967. május 17.

Pernecky Géza: Magyar pop-művészet?, *Élet és Irodalom*, 1969. október 4., XIII/40, 9.

Pernecky Géza: Ipics-apacs pop-art, *Balkon*, 1994/2, 9–15.

Pernecky Géza: TOTál mellé, *Új Művészet*, 2003/10, 41–44.

Pernecky Géza: Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon. *Balkon*, 1996/1., 1996/2., elérhető: <http://www.c3.hu/~pernecky/articles/-IPARTRV.html>

Pernecky Géza: *Gulliver Pszeudóniában. Időszerű jegyzetek a konceptuális művészetről*, kézirat, Soft Geometry, Köln, 2014

Peternák Miklós (összeáll.): *film/művészet (A magyar kísérleti film története)*, 1983

Peternák Miklós: *A konceptuális művészet hatása Magyarországon (A művészet fogalmának és funkciójának kiterjesztése)*; Artpool; <http://www.c3.hu/collection/koncept/index0.html>

Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, London, 2009 (első kiad: Poznan, 2005)

Piotr Piotrowski: Nationalisierte Avantgarden. Osteuropäische Modernismen und der Mangel an Internationalität, *Springerin*, Winter 2011, 27–29.

Pop Art in Europe, Frank van de Schoor ed., kat. Museum het Valkhof, Nijmegen, 2012

Pop, Realismi e Politica. Brasile-Argentina, anni sessanta, Cimorelli, Dario (red.), kat. Gamec, Bergamo, 2012

Pop to Popism, Tunnicliffe, Wayne and Jaspers, Anneke (eds.), kat. Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2014

Rattemeyer, Christian (et al.) *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form', 1969* (Exhibition Histories). Afterall Books, London, 2010, 130–265.

Reff, Theodore: Duchamp & Leonardo. L.H.O.O.Q. – Alikes, *Art in America*, January – February 1977, 83–93.

Rényi András: Az ékesszóló kép. Adalékok Rembrandt prédikátorportréinak retorikájához. *Új Művészet*, XV. évf. 11. sz. (2004. november), 4–8.

Rényi Péter: Melyik N.L.-nek van igaza?, *Új Írás*, 1962/2, 165–170. (Újraközölve: *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945–1975*, Corvina, Budapest, 1976, 215–222. és 223–231.)

Révész Emese: *Mai magyar grafika 1968*. In: A lemez B oldala. Grafikai Konferencia, Miskolc, 2015, 38–47.

Révész Emese: Nyomhagyás – nyomtatás. Maurer Dóra grafikai munkássága, in: *Nyomhagyás–nyomtatás. Maurer Dóra grafikai munkássága. 1957–1981*, 2017, i.m., 7–46. (különösen: 18–24.)

Révész Emese: Figura, história, táj. Figurativitás Konkoly Gyula festészetében, in: *Konkoly. Figuratív képek*, Keserü Katalin szerk., kat. Ernst Múzeum, Budapest, 2003, o.n.;

Rieder Gábor: *Szocreál. Festészet a Rákosi-korban*, kat. Modern, Debrecen, 2008, 15.; illetve lásd: Rieder Gábor: Szocmodern = szoc(ializmus) + modernizmus, in: *Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)*, Borus Judit szerk., kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017, 62–83.

Riegl, Alois: Rembrandt csoportképfestészete, in: uő: *Művészettörténeti tanulmányok*, (Adamik Lajos ford.), Balassi, Budapest, 1998, 172–211.

Rivers, Larry: Mass Culture & The Artist, in. kat. *Larry Rivers*, Gimpel Fils, London, 1964

Rodchenko, Aleksandr: The Line, in: Aleksandr Rodchenko: *Experiments for the Future. Diaries, Essays, Letters, and other Writings*, Alexander N. Lavrentiev ed., The Museum of Modern Art, New York, 2005, 111–115.

Romia, Gemma Paris I: *Relacions entre fotografia I pintura. Dos casos destudi: Gerhard Richter I Jeff Wall*, Thesis (Ph.D.). - Universidad de Barcelona, Barcelona 2009

ROSC '77. *The Poetry of Vision. An International Exhibition of Modern Art and Early Animal Art*, Dublin, 1977

Rosenthal, Norman – Joachimides, Christos M.: *A New Spirit in Painting*, kat. Royal Academy, London, 1981

Rózsa Gyula: Stúdió 67. Fiatal képzőművészek tárlata az „Ernstben”, *Népszabadság*, 1967. május 16.

Rózsa Gyula: Jegyzetek a Magyar művészet Vietnámért kiállításáról, *Népszabadság*, 1967. július 29., 8.

Rózsa Gyula: A valóság nem válaszol, *Népszabadság*, 1972. november 19. (újraközölve: *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945-75*, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, Corvina, Budapest, 1976, 403.)

Rózsa Gyula: „Kapreál” és „szocreál” (Mi és a biennálé 2.), *Népszabadság*, 1972. július 15., 7.

Rödiger-Diruf, Erika – Baumstark, Brigitte – Wucherer, Barbara: Zur Ausstellung, in: *Europaweit*, Erika Rödiger-Diruf – Brigitte Baumstark – Silvia Bieber – Barbara Wucherer (Hrsg.), kat. Städtische Galerie, Karlsruhe, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2002, 19–20.

Rübel, Dietmar: Cut and Paint. Die Bilder der populären Presse und die Photomalerei der sechziger Jahre. In: *Gerhard Richter. Bilder einer Epoche*. Hrsg. Schneede, Uwe M. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 2011, 92–103.

Ruhrberg, Karl: Preface, in: *Laszlo Lakner. Paintings and Objects*, kat. Bertha Urdgang Gallery, New York, 1983, 2.

Ruhberg, Karl: Gruß aus Köln – Salut gen Berlin, in: Endlich, Stefanie – Höynck, Rainer (Hrsg.): *Blickwechsel. 25 Jahre der Berliner Künstlerprogramm*, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Argon Verlag, Berlin, 1988, 122-125.

Russell, John – Gablik, Suzie: *Pop Art redefined*. Thames and Hudson, London, 1969, 29. kép

Ruthe, Ingeborg: Der große Ausprobierer. Das Collegium Hungaricum und die Galerie Nothelfer ehren den Wahlberliner László Lakner zum siebzigsten Geburtstag, *Berliner Zeitung*, Nummer 116, 19. Mai 2006., 28.

S. Nagy Katalin: Beszélgetés Lakner László festőművésszel, *Életünk*, 1972/1, 72; újraközölve: S. Nagy Katalin: *Más-kor. Festők, képek, kiállítások*, Gondolat, Budapest, 2009, 214.

S. Nagy Katalin: *Adalékok a festészeti ízléshez múzeumi vizsgálatok alapján*, kézirat, 1975. április, a kézirat megtalálható az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének Adattárában, MKCS-C-I-101

S. Nagy Katalin: Lakner László – a budapesti és a berlini évek. In *László Lakner „real”*. i. k. 38.

Sager, Peter: *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, DuMont, Köln, 1973, 187–219.

Salzmann, Siegfried: *Bücher, die keine mehr sind*, in: Salzmann, Siegfried (összeáll.): *Das Buch*, Institut für Auslandbeziehungen, Berlin, 1989, 8-15.; *Buchobjekte*, kat. Universitätsbibliothek Freiburg am Breisigau, 1980

Sanouillet, Michel – Peterson, Elmer szerk.: *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1975

Sarkadiné Hárs Éva: Ben Shahn művészetéről, *Művészet*, 1962/8, 19–22.

Sartorius, Joachim – René Block (Hrsg.): *Balkon mit Fächer. 25 Jahre Berliner Künstlerprogramm des DAAD*, Berlin, 1985

Sartorius, Joachim: Die *Lettres Imaginaires* des László Lakner, in: Nothelfer, Georg (Hrsg.): *László Lakner. Papierarbeiten, Objekte & 3 Skulpturen 1976-1990*, kat. Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 1991/92, 6-7.

Sartorius, Joachim: *László Lakner. Zum 70. Geburtstag. Schrift und Bild, Rede zur Eröffnung am 24. April 2006*, elérhető: http://www.galerie-nothelfer.de/200604_lakner_rede.html

Sasvári Edit – Klaniczay Júlia (szerk.): *Törvénytelen avantgárd, Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*, Artpool-Balassi, 2003

Sasvári Edit: Mi történt a Stúdióban 1967-ben?, *Artmagazin*, 2006/5, 14–19.

Sauerbier, S.D.: Zwischen Kunst und Literatur. Übersicht über Text/Bild Beziehungen. Beispiele für eine Typik, *Kunstforum*, 1980/1, 12–95.

„Savoy étterembe grafikai városkép”, Képző- és Iparművészeti Lektorátus archívuma, MNG Adattár, 267/1962, 594/1962

Schlatter, Christian: *Art conceptuel. Formes conceptuelles / Concept Art. Conceptual Forms*, Paris 1990

Schmidt, Siegfried J (szerk): *Denkstücke Sehspiele*, Belgrad, 1978

Schmied, Wieland (et. al): *Documenta 6 Kassel, Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher*, kat., Kassel (Bd. 3/3), 1977, 66-67, 324-325.

Schmied, Wieland: *Francis Bacon. Das Bewußtsein der Gewalt*, Prestel, München, New York, 1996

Scholl, Helga: Lakner László egy fekete képéről, in: Beke László szerk.: *Olaj/Vászon*, kat. Műcsarnok, Budapest, 1997, 186–187.

Schoor, Frank van de (ed.): *Gustave Asselbergs en de Pop Art in Nederland*, kat. Nijmeegs Museum Commanderie van Sint-Jan, Stadsgalerij Heerlen, Nijmegen, 1994

Schulz-Hoffmann, Carla –Winkler, Ingrid –Hindenberg, Susanne – Veit Ziegelmaier: *Baselitz. Remix*. Kiáll. kat. Pinakothek der Moderne, München; Albertina, Wien, 2006

Schwarz, Arturo: *Notes and Projects for the Large Glass*, Thames and Hudson, London, 1970

Schwarz 2000, i.m., 626.; Lakner sorozatáról: Thomas Deecke szerk.: *László Lakner. Malerei 1974-1979. Eine Auswahl von Bildern und Objekten*, kat. Westfälischer Kunstverein, Münster, 1979

Schwarz, Arturo: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions, New York, 2000

Schwitters, Kurt: Következetes költészet (1924), in: *Dadaizmus antológia*, Beke László szerk., Balassi Kiadó, Budapest, 1998, 192. (192–193.)

Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Ullstein Bücher, Westberlin, 1955 (első megjelenés: 1948)

Sedlmayr, Hans: *A modern művészet bálványai*, Studium Könyvek 22, Gondolat Kiadó, Budapest, 1960

Seipel, Wilfrid (et. al): *Francis Bacon and the Tradition of Art*, , Kunsthistorisches Museum, Wien, Basel, 2004

Sieć - sztuka dialogu / Net - Art of Dialogue, Bożena Czubak ed., Fundacja Profile, Warsaw, 2012

Sietz, Barbara (Hrsg.): *Zeitgenössische Kunst aus Ungarn. Malerei, Skulptur, Installation, Videokunst*, Matthes & Seitz, München, 1999, 153–161.

Sinkovits Péter: Bevezető, in: *Kiállítás az Iparterv dísztermében*, kiáll. kat., Budapest, 1968, o.n.

Sinkovits Péter: Kronológia, in: Beke László – Hegyi Lóránd – Sinkovits Péter: „Iparterv” 68-80. Kiállítás az IPARTERV dísztermében, kat. *Iparterv*, Budapest, 1980, 1.

Sinkovits Péter: *Méhes*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1980, 6–7

Sinkovits Péter — Hornyik Sándor: Iparterv (szócikk), in: Fitz Péter (szerk.), *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, 2. köt., Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2000, 187–189. (az idézet helye: 187. o.)

Sinkovits Péter — Hornyik Sándor: Iparterv (szócikk), in: *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, 2. köt., Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2000, 187–189.

Sinkovits Péter: Rózsák és könyvbalták. Lakner László pályaképe és retrospektív kiállítása, *Új Művészet*, 2005. április, XVI/4., 8–13.

Sinkovits Péter: Korszakváltás az avantgárd megjelenése. A Stúdió 66-ról, *Új Művészet*, 2007 március, elérhető: <http://netlevel.netpeople.hu/cikk.php?c=319>

Sinkovits Péter: Progresszív álmok. Beszélgetés Lakner László festőművésszel, *Új Művészet*, 2005. április, XVI/4., 4–7., újraközölve: in: Sinkovits Péter: *Szabadság a rendben. Válogatott interjúk*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 2008, 199–204.

Sinkovits Péter: *Csernus Tibor*, Hungart, Budapest, 2009, 94.

Sinkovits Péter: A szabadság felé. Az Iparterv csoport kialakulása és utóélete, *Új Művészet*, 2010/4, 4–8.

Sinkovits Péter: Avantgárd hunok Párizsban I. Iparterv-változat. *Új Művészet*, 2010/7, 4–7.

Sinkovits Péter: A könyvbaltától a Bábel-könyvig. Lakner László: Könyvmunkák, 1969-2009, *Új Művészet*, 2010. március, XXI/3, 10-11.

Sinkovits Péter: Be van fejezve a nagy mű, igen ...” Kortárs Magyar Művészeti Lexikon, *Új Művészet*, elérhető: <http://www.c3.hu/~encipubl/konyvek/muvlex.htm>

Sinkovits Péter: A megkerült varrólányok, *Új Művészet*, 2011. szeptember, 4–5.

Sinkó Katalin: Nemzeti Képtár. „Emlékezet és történelem között”. *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 2008, XXV/10, Budapest, 147. skk.

Smythe, Luke: *Lightness and Loss. Abstraction in the Art of Gerhard Richter*, Thesis (Ph.D.). - Yale University, Connecticut, CT, 2012

Solymár István: *Mai magyar rajzművészet*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1972, 9–10.

Sprachen Jenseits von Dichtung, Marquardt, Axel szerk., kat. Westfälischer Kunstverein Münster, 1979

Springer, Peter: *Voyeurismus in der Kunst*, Reimer, Berlin, 2008

Stachelhaus, Heiner: Eroberte Blätter – enteignete Blätter. Zu den Schrift-Porträts von László Lakner in: László Lakner: Bilder, Bücher, kat. Galerie Hans Mayer, Düsseldorf, 1977, o.n.

Stelzer, Otto: *Kunst und Photographie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, Piper, München, 1966, 101–125.

Storr, Robert: *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, The Museum of Modern Art, New York, 2003

Strauss, Thomas (szerk.): *Westkunst – Ostkunst: Absonderung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung*. Scaneg Verlag, München, 1991

Strauss, Thomas: „Ostkunst” – nur mit Fragezeichen. Entwicklungsskizze einer anderen und trotzdem gleichen Kunst, in: uő: *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne. Essays (1970-1995)*, Scanneg Verlag, München, 1995

Stuckey, Charles F.: Reading Rauschenberg, *Art in America*, March-April 1977, 74–84.

Studio Internaional, Sept. 1967, 98–99. o.

Stúdió '66-'67, kat. Ernst Múzeum, Budapest, 2006, Csanádi-Bognár Szilvia szerk.

Stúdió 67, kat. Ernst Múzeum, Budapest 1967

Sümei György: Lakner László rajza és festménye 1957-58-ból, in: Sümei György: *Kép-szó. Képzőművészek '56-ról*, PolgArt Kiadó, Budapest, 2004, 170.

Sümei György: A Savoytól a Borostyánig. Korai Lakner-muráliák sorsa, *Műértő*, 2005. január, VIII/1, 7.

S. Nagy Katalin: Lakner László – a budapesti és berlini évek, in: kat. *László Lakner „real”. Budapest – Berlin 1956-2006. Képek német és magyar magánygyűjteményekből*, Collegium Hungaricum, Berlin, 2006

Sylvester, David: *Interviews with Francis Bacon*, Thames and Hudson, 2008 (1975)

Sylvester, David: *Magritte*, Parkland Verlag, Köln, 2009 (Brüssel, 1992)

Szabadi Judit: Magic Naturalism, *The New Hungarian Quarterly*, VII/22 (1966), 194–199.

Szabadi Judit (szerk.): *Képzőművészeti almanach I.*, Szabadi Judit szerk., Corvina, Budapest, 1969

Szabadi Judit (szerk.): *Képzőművészeti almanach 2.*, Szabadi Judit szerk., Corvina, Budapest, 1970

Szabadi Judit (szerk.): *Képzőművészeti almanach 3.*, Corvina, Budapest, 1971

Szabadi Judit: *Lakner László festészete*, in: Szabadi Judit (szerk.): *Képzőművészeti almanach 2*, Budapest, Corvina, 1970, 117–122.

Szabadi Judit: *Hagyomány és korszerűség. Avantgarde kezdeményezések a 60-as évek magyar festészetében*, Magvető („Gyorsuló idő”), Budapest, 1987

Szabadi Judit: Találkozásaim a magyar avantgárral. Hozzászólása a 60-as-70-es évek művészetéhez, *Új Művészet*, 91/2, 65–69.

Szabadi Judit: A festés mint a létezés módja. Csernus Tibor retrospektív kiállítása Németországban, *Új Művészet*, 2006/4, 5–6.

Szeemann, Harald (Hrsg.) *Documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten Heute*, Hrsg. von, Kassel, 1972

Szentesi Edit: Beszélgetés Lakner Lászlóval (1988. október 8. és 10., MNG adattár: 23117/1990), in: Nagy Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. kat, Magyar Nemzeti Galéria, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest, 1991, 125–137.

Székely Katalin: Radikális Jövőkép. Konkoly Gyula munkássága 1964-től 1973-ig, in: *Konkoly Gyula*, Budapest, St.Art Galéria, 2007, 27–59.

Székely Katalin: Helyszíni szemle. Intézménykritika – intézményekkel és intézmények nélkül, in: Turai Hedvig – Székely Katalin szerk., *Helyszíni szemle. Fejezetek a múzeum életéből*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2012, 163–261.

Székely Katalin: Intervenciók a Lukács Archívumban. Lukács György és a kortárs képzőművészet II., *Művészettörténeti Értesítő*, 2012, 61. évf. 2. sz., 207–228.

Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben. 1965-1984*, Budapest, 2007

Szőke Annamária: Pauer Gyula, in: *Kortárs Művészeti Lexikon*, 3. kötet, Budapest, 2001, sub voce (elérhető: http://artportal.hu/lexikon/muveszek/pauer_gyula)

Szőke Annamária (összeáll.): *Pauer*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005

Szőke Annamária: Erdély Miklós: *Eredeti és másolat + Indigórajzok. Ismertető szöveg egy kettős kiállításához*, 2011, elérhető: http://arthist.elte.hu/Tanarok/SzoekaA/EM/EM_Eredeti+Indigo_2011.htm

Szőnyi Tamás: *Titkos írás. Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet. 1956-1990*, Noran Könyvesház, Budapest, 2012

Tatai Erzsébet: A „Kockától az aktig” – művészképzés a hatvanas években, *Ars Hungarica*, 2011/3 (A hosszú hatvanas évek), 82. [a teljes tanulmány: 77–96.]; Lakner diplomavédését Tatai szintén idézi: 82–83.

Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Praesens, Budapest, 2005

Thomas, Karin –Vries, Gerd de: *DuMont's Künstlerlexikon von 1945 bis zur Gegenwart*, DuMont (Kunsttaschenbücher), Köln, 1979 [első kiad: 1977]

Thomas, Karin (Hrsg): *Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts – Künstler, Stile und Begriffe*, DuMont, Köln, 2000, 231.

Timár Katalin – Iparterves: Egy Lakner-festményről – dialógusrészlet, *Műértő*, 2011. október

Timár Katalin – Iparterves: Egy festményről. Dialógus Lakner László *Hitler beszél...* című képe kapcsán, *Kalligram*, 2012. május, 70–81.

Timár, Katalin: Is Your Pop Our Pop? The History of Art as a Self-Colonizing Tool, *Artmargins* online, 15 March 2002, URL: <http://www.artmargins.com/index.php/archive/323-is-your-pop-our-pop-the-history-of-art-as-a-self-colonizing-tool> (

Tolvaly Ernő - Lengyel András (szerk.): *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény*, Budapest, A & E '93 Kiadó, 1992 (2 köt.)

Topor Tünde: „Az utókor kiszámíthatatlan” (Interjú Lakner Lászlóval), *Élet és Irodalom*, XLV/38, 2001. szeptember 21, 11–12.

Tóth Árpád szerk.: *Képtaktikák. Makói Grafikai Művésztelep 1977-1990*, kat. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2016, 168–169.

Tóth Eszter Zsófia: Munkásnők, hatalom, csipkegallér. Lakner László A varrólányok Hitler beszédét hallgatják című képe apropóján, *Egyenlítő*, 2011/9, 39–42.

Tóth Ferenc: *Pszedókollázs és fotóreprodukció. A fénykép Lakner László és Méhes László festményein*, Művészet, 1985. május, XXVI/5, 2–5.

Twentieth Century Hungarian Art. Paintings, sculpture and graphic works, bev. Genthon István, kat. The Arts Council of Great Britain at the Royal Institute Galleries, Piccadilly, 1967

Ujvári Béla: Stúdió 67. Fiatal Képzőművészek Stúdiójának kiállítása, *Magyar ifjúság*, 1967. május 20.

Ungarische Kunst der Gegenwart. Malerei, Graphik, kat. Museum Folkwang, Essen, 1968, kat. bev.: Paul Vogt, Solymár István

- Vadas József: Kép szövegelés nélkül, *Magyar Hírlap*, 1994. március 21, 15.
- Váradi Júlia: A patafizikus második legjobb műve. Beszélgetés Jovánovics György szobrászművésszel, in: uő: *A szabadság foka*, Noran, Budapest, 2005, 15–16. (13–25.) (első közlés: *Magyar Narancs*, 1999. április 22.)
- Varga Marina: Kísérleti helyzetek. Nyomkövetés Lakner Lászlóval: pop art, fotórealizmus és koncept, *Műértő*, 2015. június, 10–11.
- Varga Marina: Realizmus és konceptmunkák. Második beszélgetés Lakner Lászlóval, *Műértő*, 2016. december – 2017. január, 12.
- Varga Marina: A gondolat születése érdekelt. Harmadik beszélgetés Lakner Lászlóval, *Műértő*, 2017. március, 7.
- Vaughan, Alden T. – Vaughan, Virginia Mason: *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 249–250.
- Véri Dániel szerk., „A halottak élén” – Major János világa, kat. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2013
- Véri Dániel: *Major János (1934–2008): Monográfia és oeuvre katalógus*, Doktori disszertáció, ELTE, Budapest, 2016
- Véri, Dániel: The Holocaust and the Arts. Paths and Crossroads, in: Hornyik, Sándor – Sasvári, Edit – Turai, Hedvig eds.: *Art in Hungary 1956-1980: Doublespeak and Beyond*, Thames & Hudson, London, 2018, 209–225. (megjelenés előtt)
- Viski Balás László és tanítványai*, kat., Budapest Galéria, Budapest, 1995
- Vitt, Walter: Dokumente einer kritischen Position, *Magazin Kunst*, 1975, Nr. 1, 114.
- Wagner István: Lakner varrólányai a Szépművészetiben, *Napi Gazdaság*, 2011. július 8.
- Wagner István: Lakner-Bild aufgetaucht. Kabinettausstellung zum 75. Geburtstag, *Neue Zeitung*, 29. Juli 2011, 15.
- Walther, Ingo F: *Künstlerlexikon [Művészlexikon]*, in: Walther, Ingo F. (szerk): *Kunst des 20. Jahrhunderts [Művészet a 20. században]*, Taschen, Köln, 2004, 756., az oldalszám a magyar kiadásra vonatkozik
- Warhol, Andy – Hackett, Pat: *POPism. The Warhol Sixties*, New York, 1980
- Von Warhol bis Richter. Grafik zwischen Foto und Druck*, Tobias Burg (ed.), kat. Museum Folkwang, Edition Folkwang/Steidl, Essen, Göttingen, 2014, ill. 2-4.
- Wehner Tibor szerk.: *Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez. A művészeti bizottság jegyzőkönyvei 1962-1966*, Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, 2002

Weichardt, Jürgen: *Kunst in sozialistischen Staaten. CSSR, DDR, VR Polen, Ungarische VR.*, Oldenburg, Isensee, 1980

Weiss, Evelyn: Kunst in Kunst – Das Zitat in der Pop-Art, *Aachener Kunstblätter*, 1971, 215–236.

Werner, Michael – Zimmermann, Bénédicte: Túl az összehasonlításon: *histoire croisée* és a reflexivitás kihívása. *Korall*, 28-29., 2007. szeptember, 5–30.

Werner, Michael – Zimmermann, Bénédicte: Összehasonlítás, transzfer, összefonódás. A *Histoire Croisée* módszere és a *transznacionális* kihívása. In Csúri Károly – Mihály Csilla – Szabó Judit (szerk.) *Határátlépések. Kulturális határok reprezentációi*. Gondolat, Budapest, 2009, 96–129.

When Attitudes Become Form. Live in your head. Works-Concepts-Processes-Situations-Information. kiáll. kat. Kunsthalle Bern, o. n.

When Attitudes Become Form, Germano Celant ed., kat. Fondazione Prada, Milano, 2013

White, Christopher – Buvelot, Quentin szerk *Rembrandt by himself*, kat. Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague, National Gallery, London, Waanders Publishers, Zwolle, 1999

Wiegenstein, Roland H: Verlängerte Aufenthalt und mehr, in: Sartorius, Joachim – René Block (Hrsg.): *Balkon mit Fächer. 25 Jahre Berliner Künstlerprogramm des DAAD*, Berlin, 1985, 107-117.

Wiegenstein, Roland H: Erinnerungen – gefangen im Raum, freigelassen in die Fläche, in: Nothelfer, Georg (Hrsg.): *László Lakner*, kat. Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 1985, 6.

Wiel, M. Agnese Chiari: Six Studies for Saint Sebastian and the Madonna and Child, in. kat. Biadene, Susanna (szerk): *Titian. Prince of Painters*, Palazzo Ducale, Venezia, National Gallery, Washington, Marsilio Editori - Prestel, Venice, 1990, 181–183.

Wilson, Sarah: *Picasso / Marx and Socialist Realism in France*, Liverpool University Press, Liverpool, 2013

With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies, András Szántó ed., cat. Elizabeth Dee Gallery, New York, 2017

Wittkover, Rudolf – Carter, B. A. R. : The Perspective of Piero della Francesca's Flagellation, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1953/3-4, 16. vol., 292–302.

Wood, Paul: *The Challenge of the Avant-Garde*, New Haven and London, 1999

Wood, Paul: *Conceptual Art. Movements in Modern Art*, Tate London, 2002

Zaunschirm, Thomas: Írás és fej. Lakner László képeihez, in: *Laszlo Lakner. Köpfe und Schädel II. Fejek és koponyák. Papierarbeiten und Skulpturen...*, Niessen GmbH, art print publishers, Essen, Galerie Frank Schlag & Cie., Düsseldorf, 1999, 14–15.

Zeichnungen – Gouachen – Graphiken, kat. Galerie Denis René Hans Mayer, Düsseldorf, 1979

Zombori Mónika: A hiperrealizmus megjelenése Magyarországon a hetvenes-nyolcvanas években, in: *Ars perennis: Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciája, Budapest, 2009. CentrArt Művészettörténeti Műhely: Tanulmányok. Primus Gradus: Tanulmányok*, szerk. Tüskés Anna, Budapest, CentrArt Egyesület, 2010, 217–222.

Zombori Mónika: Stúdió kiállítások a korabeli dokumentumok tükrében. 1. rész: A hatvanas évek, *Artmagazin*, 2015/8, 32–37.

4. *Międzynarodowe Biennale Grafiki Kraków 1972*, Kraków, 1972, 189.

8 from Berlin, kat. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (Edinburgh, Bonn), 1975-1976, o.n.

15. *Premio Lissone internazionale di pittura*, kat., Marchi & Bertolli editori, Firenze, 1967

100 Jahre Kunst in Ungarn, kat. Museum am Ostwall, Dortmund, 1. Mai 1971. – 27. Juni 1971, 86.